ALEJANDRA LAERA
¿Para qué sirve leer novelas?
Narrativas del presente y capitalismo
LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

ALEJANDRA LAERA

¿PARA QUÉ SIRVE LEER NOVELAS?

Narrativas del presente y capitalismo

¿Para qué sirve leer novelas? recupera la potencia de la ficción para comprender el mundo que habitamos y activar prácticas de vida una vez que cerramos los libros. Alejandra Laera elige un conjunto de novelas argentinas del siglo XXI y explora sus conexiones con el capitalismo contemporáneo.

En medio de una crisis de alcance global que se profundiza en las economías regionales, aumenta la precarización laboral y provoca amenazas socioambientales, ciertas novelas despliegan una imaginación narrativa amplia y diversa, cuyos protagonistas siempre buscan desafiar, resistir o lidiar con las asechanzas y las dificultades que se les presentan una y otra vez. Organizado alrededor del dinero, el trabajo y el tiempo, este libro trama una lectura original que va de los diarios novelados de Ricardo Piglia o Alan Pauls al anticapitalismo novelesco de María Sonia Cristoff; de los dilemas de los escritores ante el mercado narrados por Sergio Bizzio o Juan Becerra a los juegos temporales de Samanta Schweblin y Gabriela Cabezón Cámara; todo con el fin de reconquistar para el presente una magia perdida por medio de la ficción.

La autora se pregunta: "Ante la desazón o el enceguecimiento frente al capitalismo, ¿qué puede tener para decirnos la literatura?". El libro indaga este interrogante y sondea las propuestas narrativas que conectan críticamente a la novela con el descarnado capitalismo a través de la imaginación.

ALEJANDRA LAERA
(BUENOS AIRES)

Es doctora en letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), profesora titular de literatura argentina en la misma universidad y directora del Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas". Es investigadora principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y codirectora de la maestría en periodismo narrativo de la Universidad Nacional de San Martín. Dictó cursos y conferencias en diversas universidades del país y del exterior.

Es autora del ensayo *Húmeda, susurrada, afectiva, creativa. Otra imaginación territorial para la Argentina contemporánea* (2022), y ha publicado numerosos artículos y ensayos en revistas especializadas y volúmenes colectivos. Fue directora de *El brote de los géneros* (2010), tercer tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina*, y realizó la antología de literatura y arte *Una historia de la imaginación en la Argentina* (2019). Fue también coeditora de varias compilaciones, entre ellas *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría* (2006), junto a Martín Kohan, y *A History of Argentine Literature* (2024), junto a Mónica Szurmuk.

El Fondo de Cultura Económica ha publicado sus libros *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres* (2004), y *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001* (2014); las antologías de Manuel Mujica Lainez *Los domingos de la belleza. Antología de relatos y crónicas* (2005) y *El arte de viajar. Antología de las crónicas periodísticas* (2007; 2023), y la compilación de Alfonsina Storni, *Instantáneas de mundo* (2023); estos dos últimos títulos dentro de la Serie Viajeras/Viajeros, de la cual es directora.

Índice

Cubierta
Portada
Sobre este libro
Sobre la autora
Agradecimientos
¿Qué hacer con el capitalismo hoy? Sondeos de la imaginación narrativa
Primera parte. Dinero contable
Segunda parte. Trabajo escrito
Tercera parte. Tiempo imaginado
Referencias bibliográficas
Índice de nombres
Créditos

Agradecimientos

PENSADO, elaborado, escrito y leído una y otra vez a lo largo de los últimos años, este libro se hizo de mis intereses y preocupaciones críticas y de muchísimas conversaciones no siempre ligadas directamente a él. Quiero agradecer a mis amigos, colegas y estudiantes que de algún modo me inspiraron en el recorrido que me llevó a escribir *¿Para qué sirve leer novelas? Narrativas del presente y capitalismo*. También a los equipos de trabajo de los que participo (Sandra Contreras, ¡¿qué haría yo sin nuestras charlas?!), por el compromiso y el intercambio, y a las instituciones y publicaciones que me invitaron a difundir, en reuniones académicas, artículos o seminarios, algunas de las propuestas. Y en especial, como siempre, al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (el CONICET), que es el principal sostén económico de mis investigaciones, y a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, desde la cual pienso siempre mi tarea crítica, con sus pasiones y con sus responsabilidades.

El dinero, el trabajo y el tiempo (¡capitalistas!) son, por exceso o por defecto, tres de mis puntos débiles, y atraviesan mi vida cotidiana involucrando, a veces hasta el vértigo, a quienes me rodean más cercanamente. Agradezco a mi mamá, Ana Spisso, por no dejar de escucharme nunca. Les dedico a Goyo y a Chano, los ya jóvenes hijos que tenemos con Gonzalo Aguilar, lo que pude hacer por escrito con esos temas.

¿Qué hacer con el capitalismo hoy? Sondeos de la imaginación narrativa

UN MUNDO en crisis: pobreza sin freno, desigualdad en aumento, democracia en trance, catástrofe ecológica, descontento social. En los últimos tiempos, la crisis ha dejado de ser percibida como una circunstancia coyuntural para ser vivida como un estado endémico en el que, nostálgicos, furiosos o defraudados, no avizoramos una salida verdadera. Por el contrario, nuestra imaginación sobre el futuro se hunde en la situación en la que estamos instalados, empeorando cada vez más, o destruye todo lo conocido, dando un salto distópico tras el cual hay que empezar de cero para sobrevivir. Nuestra imaginación, la de las mujeres y los hombres cuyas vidas se ven en mayor o menor grado afectadas cotidianamente por la crisis, está modelada por las narraciones más pesimistas del realismo clásico y por las ficciones narrativas más apocalípticas. La literatura es la gran abastecedora de argumentos del imaginario social sobre el estado crítico del mundo y sus modos de vida, aunque el lazo que se sostiene con ella esté excesivamente mediado porque sus tramas y formas han asumido a lo largo del tiempo formatos variados y soportes muy diversos (audiovisuales, performáticos, mediáticos, publicitarios), todos de mayor pregnancia en la actualidad. Ese mundo que está en crisis es el mundo capitalista que habitamos: el de la lógica economicista, la precarización laboral, la aceleración y el cortoplacismo. Lejos quedaron en el presente tanto las expectativas puestas en un Estado benefactor como los sueños revolucionarios que apostaban por la transformación total. Atrás también han quedado los tiempos en los que la literatura, en especial la novela, cumplía un papel social que excedía el entretenimiento y la distracción, la terapéutica del yo y la autofiguración, tan frecuentes hoy en día, y contribuía en cambio a diseñar visiones del mundo o a activar imaginarios emancipadores.

La pregunta que da título a este libro puede parecer muy temeraria tratándose de un libro sobre literatura y capitalismo: *¿Para qué sirve leer novelas? Narrativas del presente y capitalismo* involucra saberes, disciplinas, teorías literarias, económicas y políticas, prácticas múltiples, opiniones personales y mediáticas, estilos y modos de vida. Por eso mismo, en esta introducción evoco una larga historia que data por lo menos de mediados del siglo XVIII, con episodios puntuales que recurrentemente aquejan a las sociedades (la crisis de 1890 o de 2001 en Argentina y también la de 2023-2024, la de 1929 o del 2008 en Estados Unidos, la crisis internacional del petróleo en 1973) y con inflexiones particulares de diverso tipo (el capitalismo industrial, el posfordismo, el neoliberalismo). Qué hacer con el capitalismo hoy es un interrogante central en el mundo contemporáneo, que recorre un arco social amplio y, formulado explícita o implícitamente, compromete tanto las estratégicas herramientas modernas de las políticas de gobierno (emisión monetaria, subsidios al desempleo, deudas externas, desguace del Estado, entre otros) como los saberes prácticos a los que recurre tácticamente la economía doméstica (ahorros por descuento, pluriempleo, créditos a corto y mediano plazo, etc.). Desde los años setenta este interrogante ha sido cada vez más acuciante debido a la sucesión sin precedentes de crisis financieras locales y globales, que minaron las certezas en el capitalismo tal como funcionaba hasta entonces, ya sea poniéndolo en entredicho o combatiéndolo, ya sea redoblándolo con el modelo neoliberal que en la década de 1990 encontró arrasadoras vías de expansión y que en la actualidad vuelve a imponerse brutalmente en algunos países. Con la caída del comunismo en el umbral de la década, esta última tendencia se fortaleció por la libertad de acción

que recuperaron los operadores financieros y por la desregulación de los mercados al carecer del freno externo que había implicado la amenaza de un modelo económico alternativo (Boltanski y Chiapello, 2002). En medio de la diversidad de propuestas, de respuestas cruzadas, de silenciamientos y complicidades, ante la desazón o el enceguecimiento frente al capitalismo, ¿qué puede tener para decirnos la literatura? Se trata de un interrogante que puede parecer ambicioso porque interpela el imaginario que tenemos sobre el mundo moderno en casi todos sus rasgos (separación, diferenciación, radicalidad, progresión, pero también previsibilidad, estabilidad, seguridad) y afecta nuestra relación con él. Este libro indaga este interrogante, sondea las propuestas narrativas que conectan críticamente a la literatura con el capitalismo a través de la imaginación.

En *El enigma del capital*, David Harvey cuenta que en los primeros años del capitalismo los economistas políticos de todos los signos se esforzaron por comprender la lógica del flujo del capital y que las apreciaciones críticas sobre su funcionamiento comenzaron a emerger. Entender el flujo del capital (sus vericuetos, su extraño comportamiento) es crucial, afirma, para comprender las condiciones en las que vivimos (Harvey, 2012: 5; subrayo el original: "the conditions *under* we live"). Ese interés en una comprensión crítica, continúa Harvey, se desplazó en los últimos tiempos hacia la construcción de sofisticados modelos matemáticos, el análisis infinito de datos, el examen de hojas y hojas de cálculo; en definitiva, enterró cualquier concepción sistémica del carácter del flujo de capital en una masa confusa de *papers*, reportes y predicciones (2012: 5). Frente a ese cambio indudable, a cuyas consecuencias asistimos cotidianamente, es que advierto que una zona de la narración literaria, estrictamente una zona de la novela contemporánea, viene a cumplir su propia función y en sus propios términos, acompañando a su vez la reemergencia de estudios críticos que buscan nuevas respuestas frente a una crisis que ya no es solo coyuntural sino que se ha vuelto estable.

Como si la novela estuviera habilitada para hacerse cargo de esa posibilidad disponible de comprender el mundo (capitalista) en el que vivimos, y lo hiciera, así, a su particular manera: con el recurso a la imaginación y a través de la ficción. Es allí donde puedo sondear, desde la Argentina contemporánea, las propuestas narrativas que atañen al problema crucial del capitalismo en el presente: en las deudas y los gastos que atraviesan dramáticamente ciertas novelas, en las inesperadas reemergencias anarquistas que atentan contra el capital y organizan algunas historias, en los relatos de precarización del trabajo en contraste con la actividad de los escritores, en la representación insistente de las trabajadoras mujeres en clave ficcional o documental, en los conflictos narrativos alrededor del mercado de bienes culturales y sus marcas en el cuerpo de escritores y escritoras, en la novelización del impacto neoliberal en la vida urbana y rural, en la ficcionalización de la crisis ecológica y ambientalista producto de las políticas de explotación despiadada de los suelos, en la puesta en escritura de la tensión entre temporalidades y el corte con el tiempo moderno del progreso.

Hay que aclarar que esto no implica que en la literatura esté depositada social o culturalmente esa función comprensiva ni que una novela entregue una propuesta concreta a seguir. Se trata de una disponibilidad alrededor de la comprensión crítica del mundo capitalista en la que un conjunto de novelas se instala para explorar, hurgar imaginativa y ficcionalmente sus alcances y consecuencias. En el siglo XIX, la novela realista, en tanto inflexión literaria del modo de vida capitalista, acompañó narrativamente ese movimiento hacia adelante, el progreso y el ascenso social. Lo hizo al exhibir sus desafíos y sus fracasos, al indicar diferencialmente las

nuevas posiciones sociales, primero, y, por último, al apostar a la posibilidad de que se mejoraran las condiciones de vida. Si *Robinson Crusoe*, un poco antes, pudo ser leída como el relato individualizado de la formación del capitalismo, las novelas de Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Victor Hugo, Émile Zola, también Thomas Hardy, Benito Pérez Galdós o incluso Charles Dickens, y en América Latina, Alberto Blest Gana, Joachim Machado de Assis o Julián Martel, entre otros, fueron las que representaron en toda su contundencia la lógica del capital, sus flujos caprichosos y sus efectos en la sociedad de la época. Según advierte Jacques Rancière en ese ensayo tan inspirador de 2007 que es "Política de la literatura", en el que teoriza sobre el cambio de régimen en la adecuación entre las palabras y las cosas desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del XX, la novela moderna deja aparecer la escritura cifrada del cuerpo social, en ella se leen síntomas de los nuevos tiempos y se reconocen los restos de mundos colapsados (Rancière, 2011: 39). En suma, podemos decir que el acompañamiento narrativo de la novela realista al capitalismo no fue nunca una marcha triunfal pero tampoco llegó a cuestionar sus cimientos ni los rechazó de cuajo. Que ese rechazo total esté contenido en *El capital*, el voluminoso libro de Karl Marx de 1867, y que en ciertos pasajes extraordinarios (como aquel en el que el capitalista discute con el obrero acerca del proceso de valorización, incluido en la sección "La producción de la plusvalía absoluta" [Marx, 1946: 142-145]) recurra a los personajes, el conflicto y el tono de una novela, muestra inmejorablemente no solo el esfuerzo invertido por la economía política para comprender el capitalismo, sino, lo que es más importante en pos de mi argumento, la sintonía entre la economía política y la moderna novela realista para comprender el mundo en el que se estaba viviendo.

Ahora bien: en el presente, como anticipé, la novela ya no cumple una función semejante. No se deposita en ella algún tipo de creencia en las representaciones que ofrece, no se confía tampoco en ella para encontrar relatos sobre el funcionamiento del capitalismo. Y aun así, y aun cuando ocupe un lugar más acotado y menos disputable en el espacio social, continúa participando de lo que Rancière llama "el reparto de lo sensible" y define como "esa distribución y redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible" (2011: 16). En el dar a ver y hacer visible lo que no lo era, en el dar a oír y el hacer inteligible lo que se escuchaba como ruido radica una política de la literatura en la medida en que esta interviene como tal en el reparto de lo sensible que caracteriza a la política. Solo que las novelas contemporáneas que exploro no lo hacen participando en el reparto de lo sensible, sino *imaginando* nuevos repartos de lo sensible. Más aún: imaginando una redistribución de ese reparto de lo sensible que no solo hace visible e inteligible aquello que no lo era (que no lo es), sino que postula nuevos sujetos con capacidad para designar ciertos objetos comunes y argumentar sobre ellos. Tal redistribución imaginativa, podríamos decir aprovechándonos de las palabras de Rancière, llega a hacerse literal: hay niños-monstruos envenenados por los agrotóxicos que controlan el tiempo de la vida y del relato, hay individuos devenidos superhéroes que luchan con el contrabando capitalista en una sociedad hipertecnologizada y se alían con el terrorismo ecológico, hay escritores y escritoras que solo desfigurados logran agencia en el mercado del libro y el arte... ¡en estas novelas hasta el plomo y un chancho salvaje logran asumir la narración para argumentar sobre hombres y mujeres y contar sus historias! ¿Acaso quiere decir esto que la imaginación lo que hace es apostar a lo maravilloso, lo fantástico o a la construcción de fábulas? ¿Quiere decir que la ficción se yergue por fuera del campo de lo real? No, porque

no se trata de una cuestión de géneros literarios. Tampoco del realismo versus lo documental. Estas novelas no plantean la pregunta sobre lo posible ni la pregunta sobre lo cierto.

Ante la preeminencia que le otorga Rancière al programa realista como "principio de una nueva repartición igualitaria de la experiencia común" que proviene de sus interrogantes acerca de la política de la estética, el desacuerdo y el reparto de lo sensible, Sandra Contreras, en una lectura insoslayable del pensamiento ranciereano, señala que "solo una reconfiguración del lugar de la política, y conjuntamente de la idea de literatura, podría habilitar otros modos de pensar la 'salida' de la escritura hacia lo real" (2018: 28 y 29). Frente a la paradoja enunciada por Rancière acerca de la función política del arte actual como sustitutiva del déficit de la política propiamente dicha, en desmedro del régimen estético y borroneando las fronteras entre arte y vida, signos y cosas, Sandra Contreras propone poner entre paréntesis las evidencias "para explorar, con más curiosidad que vigilancia" el contexto de unas escrituras que podríamos considerar emergentes (*ibid.*: 29). En lo que me interesa y quiero sondear, se trata de un campo abierto a la imaginación, que habilite a la ficción a pensar tramas, contar historias, proponer salidas, sin límites de ningún tipo. Se ficcionaliza lo documental (un diario de vida, una crónica), se desrealiza la referencialidad (la ciudad de Buenos Aires, el conurbano, las afueras, las regiones del país), se falsean identidades reconocibles (nombres propios de escritores y escritoras, de personajes de la historia y la política), se novelizan historias de la vida real (la vida de un amigo, de una amiga, la vida propia).

Es allí donde, propongo, podemos encontrar pasajes, aperturas y salidas que nos permiten comprender mejor el mundo capitalista en el que habitamos, justamente en esa combinación entre un cierto tipo de tramas y ciertos modos y formas del relato. Y es allí, también, donde podemos sondear propuestas narrativas para lidiar con él, resistirlo, contrarrestarlo, horadarlo. Ya decía Rancière también que el principio de la novela realista en tanto forma por la cual la literatura impone su nuevo poder no pasaba por reproducir los hechos tal cual eran en la realidad; se trataba, por el contrario, de "desplegar un nuevo régimen de adecuación entre el significante de las palabras y la visibilidad de las cosas, el de hacer aparecer el universo de la realidad prosaica como un inmenso tejido de signos que lleva escrita la historia de una era, de una civilización o de una sociedad" (2011: 32). En esa misma línea, y a partir del armado de un conjunto de novelas contemporáneas que ponen en juego los elementos, las cuestiones y las formas mencionadas, es que deja de importar la correspondencia referencial o verosímil, la adecuación entre lo que cuenta la novela y lo que puede ocurrir en (la) realidad, mientras, en cambio, captan toda la atención las direcciones que toma la imaginación ficcional y la potencia que contiene. O más bien: el criterio de verosimilitud importa al interior de cada novela y en vistas de lo que se reconoce como un análisis literario, pero no es definitorio respecto de las propuestas narrativas que busco sondear y trazar en ellas, en tanto es en esas propuestas donde voy a leer el lazo entre el mundo que presenta la novela y el mundo que habitamos. Porque el objetivo no es encontrar representaciones, descripciones, relatos de cómo funciona el capitalismo (eso lo conocemos, lo vivimos), sino comprenderlo por la vía de la imaginación y explorar la pregunta acerca de qué hacer con él.

¿Qué ocurre si un atentado anticapitalista desemboca en la muerte de un inocente? ¿Qué pasos seguir ante la herencia de un tesoro escondido cuyo origen es fraudulento? ¿Cómo resuelve un hijo las deudas económicas de los padres? Sabemos los escollos económicos que afectan la iniciación a la carrera literaria y

también los distinguimos de los que atraviesan los demás trabajadores, pero ¿cómo se reconvierte a los primeros a lo largo de la vida y qué posición se toma ante los segundos? Sabemos también que para los escritores es difícil y dramático escapar a la lógica del mercado que todo parece subsumirlo e igualarlo, pero ¿quieren hacerlo? Y una vez atrapados en su circulación desenfrenada con sus textos, ¿qué les ocurre y qué marcas deja en su escritura y en sus cuerpos? Y con el tiempo hiperveloz del capitalismo, ¿qué se hace con él: se lo acelera aún más como si así se lo lograra autoanular o se lo ralentiza buscando una vida nueva? Y para ello: ¿afrontamos el deseo o la necesidad de vivir en otro mundo, o nos quedamos en este y buscamos un reencuentro genuino con la naturaleza? Todas estas opciones aparecen desplegadas en las novelas que voy a abordar, y las presento así porque no solo importan las respuestas específicas que podemos encontrar en cada una, sino el modo en que las tramas, en su ficcionalización, nos entregan o nos permiten inferir ciertos planteos que tienen como efecto una *desnaturalización* y que, por eso mismo, nos interpelan.

En medio de las interpretaciones y los debates sobre el capitalismo actual, Mark Fisher introdujo sagazmente la noción de "realismo capitalista", al que definió como la idea generalizada de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable sino aquel al que es "imposible incluso *imaginarle* una alternativa" (2016: 22). Y añadió que, alguna vez, los relatos distópicos imaginaron alternativas que "representaban desastres y calamidades que servían de pretexto narrativo para la emergencia de formas de vida diferentes" (*ibid.*: 22), mientras que en la actualidad el mundo proyectado en las narraciones no resulta una alternativa sino "una extrapolación o exacerbación de nuestro propio mundo" *(ibid.)*, en la que ratificaríamos que "el poder del realismo capitalista deriva parcialmente de la forma en que el capitalismo subsume y consume todas las historias previas" (*ibid.*: 25). Justamente, el hecho de no estar elaborando distopías sino otros tipos de "extrapolaciones" o "exacerbaciones" o, simplemente, de ficciones documentales es lo que provoca la desnaturalización que me interesa, ya no para construir imaginariamente otro mundo (ese sería el reclamo de Fisher a los relatos contemporáneos), sino para explorar la imaginación novelesca sobre el propio mundo que habitamos y trazar propuestas narrativas.

Las novelas del conjunto que analizo involucran más que una historia de vida o el relato de la intimidad; involucran, en todos los casos, algo del orden de lo económico sea en relación con la Historia, con la política, con la cultura o con el medioambiente. Se trata siempre, además, del relato de una o más vidas imbricado en el tiempo en el que esas vidas transcurren: pueden ser los años sesenta, los setenta o los dos mil, pero en todos los casos hay también un punto de anclaje en el presente, ya sea que ese presente opere como un supuesto, ya sea porque aparece desrealizado pero con marcas fuertes que aun así permiten reconocerlo, ya sea porque hay una operación sobre el pasado practicada explícitamente desde el presente. Estas novelas contemporáneas cuentan, entonces, historias tramadas con las condiciones económicas en la actualidad, pero nunca enseñan: no enseñan en el sentido de mostrar una representación acabada del mundo, ni en el sentido de dar lecciones o explicaciones. Tampoco dan respuestas sustitutivas o compensatorias ni rupturistas o experimentales, a la manera de la novela moderna. Pero en los planteos que podemos formular a partir de sus tramas, en sus resoluciones imaginativas y en sus decisiones compositivas y formales podemos indagar y bosquejar ciertas propuestas narrativas para comprender mejor el mundo en el presente. Ahora bien: ¿cuáles son las tramas, las decisiones, las señales de las que partimos?,

es decir, ¿cómo hacen lo que hacen? Este *cómo* fue la señal de que me encontraba ante novelas con las que podía armar un conjunto que sirviera para pensar qué hacer con el capitalismo. Las novelas que llamaron mi atención no postulaban temáticamente la cuestión del capitalismo, aunque en todas se lo puede leer como supuesto porque transcurren en "cualquier sistema social en el que predominan de forma hegemónica los procesos de circulación y acumulación del capital a la hora de proporcionar y configurar las bases materiales, sociales e intelectuales para la vida en común" (Harvey, 2014: 22). En cambio, cada una de las novelas ancla en uno de los principios fundamentales que determinaron su expansión, fueron constitutivos de un modo de vida específico y funcionan como ejes irreductibles en el mundo capitalista que habitamos. Me refiero al *dinero*, al *trabajo* y al *tiempo*. Los tres ejes se vinculan, se entrelazan, se afectan y se alteran, solo que, según la perspectiva adoptada, uno predomina por sobre los otros dos.

Marx lo llamó "forma fascinadora". Y podríamos decir que esa fascinación no solo se ha manifestado a lo largo de los tiempos en el plano de la vida económica sino también en la literatura. Una extensa parte de *El capital*, cuyo foco está puesto en develar los mecanismos del capitalismo industrial, la dedicó Marx a explicar la condición de "equivalente general" del dinero en tanto es la "forma común de valor que contrasta con las formas naturales que presentan sus valores de uso" (1946: 15). Treinta años después y habiéndose comprobado ya los alcances del capitalismo financiero, Georg Simmel retomó, en la exhaustiva *Filosofía del dinero* de 1900, su definición como "encarnación de una función pura entre los seres humanos, la del cambio" (1977: 186), pero sobre todo indagó las implicancias de su principal cualidad: ser "acumulación abstracta de valor" (*ibid.*: 106), "materialidad de lo abstracto" (*ibid.*: 118). Es precisamente esa doble naturaleza del dinero (concreta a la par que abstracta) lo que le da un amplio rango cuando se recurre a él más allá del campo de la economía: se lo refiere en un sentido literal o se aprovecha toda su dimensión simbólica.

Si algo contribuye a esta potencialidad simbólica, es un rasgo que a la vez explica y deriva de la doble naturaleza del dinero en el capitalismo: su peculiar y contradictoria capacidad de representación. Por un lado, en tanto medida de valor de una mercancía en relación con otras, el dinero se convierte en la medida necesaria del valor de cambio. Así lo resume Harvey en *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo:* "Al ser inmaterial e invisible, el valor requiere alguna representación material, y esta es el dinero. El dinero es una forma tangible de apariencia así como símbolo y representación de la inmaterialidad del valor social" (2014: 42). Solo que, por otro lado, esa representación del trabajo social que conlleva la producción de bienes y servicios que se ubican para otros en el mercado comparte la propiedad intrínseca a toda representación, esto es: "Una disparidad entre la representación y la realidad social que trata de representar" *(ibid.)*. Eso que Harvey denomina "disparidad", que es, por otra parte, donde anida la fundamental idea marxista de plusvalía y en lo que para él radica una de las principales contradicciones del capital, constituye la densidad propia de la literatura. A mediados del siglo xx, Karl Polanyi, también en la estela marxista, había directamente enfatizado la "ficción" implicada en la noción de dinero como mercancía en sí misma (2007: 252-260).

Hay períodos o coyunturas tanto de cambios literario-culturales como de crisis político-económicas en los que la novela incorpora el dinero en sus tramas en un sentido más literal, y otros en los que se despliegan todos sus sentidos simbólicos. *L'Argent* de Émile Zola (1890) y *Les faux-monnayeurs* de André Gide (1925) sirven como manifestaciones emblemáticas de ambos extremos en un mismo arco que se inicia en el naturalismo y culmina con el alto modernismo. Según Frederic Jameson, en su influyente ensayo "Cultura y capital financiero", el modernismo sirvió de vía literaria al capitalismo financiero dado que respondió a una forma "completamente nueva y más abstracta de pensar y percibir" (1999: 191), determinada en gran parte por "los flujos abstractos del dinero" (*ibid.*: 191) propios de las finanzas y de su modo de afectar la vida social. Sin embargo, la lógica del capitalismo financiero que Jameson asocia en sede literaria con el modernismo por la duplicación del grado de abstracción que alcanza en ella el dinero ha sido captada por la novela, en circunstancias de crisis económicas puntuales (cracs, hiperinflación, deflación, etc.) o en períodos particularmente alterados por su vertiginosa circulación

(especulación bursátil, modernización abrupta y selectiva, etc.), para oponerse a ella, revelarla o denunciarla, con una intensa carga de referencialidad; es decir: con un protagonismo del dinero en un sentido literalmente material y solo, en algún caso, con una densidad simbólica potencial. La sucesión de crisis financieras locales y globales que tuvieron lugar entre finales del siglo XIX y comienzos del XX dejó fuertes marcas en novelas que corresponden a la lógica realista del relato, como *La Bolsa* (Argentina, 1891) de Julián Martel, *O encilhamento* (Brasil, 1893) de Alfredo de Taunay, *Humo* (Guatemala, 1900) de Enrique Martínez Sobral, *The Pit* (Estados Unidos, 1903) de Frank Norris, o *Krach!* (Chile, 1903) de Ventura Fraga.

En *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001* llamé con este nombre a un conjunto de novelas, particularmente activas en tiempos de crisis económicas, en las que se procesa la circulación real del dinero a la par que se negocia su experiencia social y, de acuerdo con ella, se discriminan también sus diferentes significados y usos sociales. Identificaba allí, además de un primer conjunto surgido en la última década del siglo XIX, cuya culminación detectaba en la impresionante novela anticapitalista *Los siete locos – Los lanzallamas* (1929-1931) de Roberto Arlt, la emergencia de un nuevo conjunto de ficciones del dinero en la década de 1990 en Argentina, justo antes de la dramática crisis de 2001, con características peculiares respecto de las novelas de corte realista del siglo anterior. Esas novelas (entre las que figuraban *El aire* de Sergio Chejfec, *Plata quemada* de Ricardo Piglia, entre otras) presentaban una situación de desintegración o transfiguración del dinero que conformaba módicas alegorías, a partir de las cuales se proponían, por un lado, versiones a contrapelo de la euforia modernizadora neoliberal que caracterizó la década, y por el otro, cierto tipo de intervención que señalaba prospectivamente la crisis desatada por la circulación incontinente de dinero.

Hago este somero recorrido ya que, en cuanto a la importancia del dinero en las novelas contemporáneas, mi lectura continúa la tesis que elaboré en aquel libro. Porque estamos ante un cambio en el modo de representación que quiero enfatizar: el dinero ya no conforma una módica alegoría a la manera de lo que ocurría en las novelas surgidas en la década anterior a la crisis de 2001, sino que aparece en su sentido literal y no necesariamente asociado a una coyuntura de crisis. No se trata de novelas cuya matriz narrativa es el dinero, erigido en núcleo en el cual se procesan y condensan percepciones, experiencias e interpretaciones críticas, como si quisiera retenerse todavía algo de esa capacidad compensatoria, reveladora, sintomática o incluso denuncialista propia de una idea moderna de la novela. Se trata ahora de la presencia abundante y variable de dinero en las historias narradas, de representaciones materiales que despliegan diversas significaciones tanto por efecto de las tramas como de los procedimientos. Por esto mismo, en estas novelas, remitir el dinero al marco económico, político y social propio del capitalismo, en tanto es un sistema en el cual "el capital no es una cosa sino un proceso en el que se expide continuamente dinero en busca de más dinero" (Harvey, 2012: 41), permite un abordaje que, antes que mediar críticamente entre la narración y sus posibles lecturas explicando sus mecanismos y sus vinculaciones con el contexto, ingrese a ellas de un modo transversal, para sondearlas y volver a salir. En ese punto, mi abordaje busca evitar tanto el comentario teórico como el desciframiento crítico para enfocarse en los modos en los que se narran historias en las que el dinero cumple un papel relevante, y en cuáles son los sentidos depositados o propiciados según el caso.

La sección dedicada al dinero se llama "Dinero contable" (contar el dinero como modo de contar con el dinero) y está dividida en dos capítulos en los que busco

mostrar, casi en los extremos, lo que hace con él la novela contemporánea. El primero está dedicado a tres narraciones a las que reúno con el nombre de *relatos calendarizados* ya que están organizadas según un eje cronológico. Tanto en *Historia del dinero* de Alan Pauls (2013) como en *Años de formación*, primer tomo de *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia (2015), y en *Diario del dinero* de Rosario Bléfari (2020) esa calendarización organiza a su vez la proliferación, por presencia o ausencia, del dinero, alrededor del cual se trama al mismo tiempo el relato de una vida y de la historia argentina. Nunca más ostentoso el valor intrínseco del dinero que en estos textos en los que los números abundan: cuánto se gana, se pierde, se adeuda, se merece, se precisa. Todo vale en relación con el dinero que, de pronto, puede no valer nada. La contabilidad, en tanto acción calendarizada que se efectúa con el dinero, sirve como un doble principio organizativo porque controla en el nivel de la enunciación el desborde económico-financiero que acecha la vida de los personajes a lo largo de los años y lo convierte en insumo de la narración.

¿Cuánto suma el reloj del taxi en el que el protagonista de la novela de Pauls, siendo todavía un niño, cubre con su padre la distancia de 103 kilómetros entre dos localidades de la costa argentina en los años setenta? ¿Cuántos billetes se necesitan para pagarlo? Y la hoja contable que lleva el padre en una libreta indicando prolijamente los ingresos y los crecientes montos que adeuda, ¿cómo se mide en billetes? ¿Pueden compararse esos números con los que expresan el valor exorbitante de la casa que la madre hace construir junto con su nuevo marido en Punta del Este y cuyo valor de uso jamás se pondrá a prueba debido a la ruina familiar? Y los gastos del protagonista, ¿en total, cuáles representan más: los que insume la construcción de su propia casa o las cuentas cotidianas de la madre que él debe solventar? Y finalmente: ¿acaso valen algo los billetes y las monedas que a lo largo de muchos años guardó a escondidas su madre en toda la casa en pequeños bollitos y él encuentra por casualidad? ¿Cuánto puede valer el dinero en la Argentina hiperinflacionaria de las últimas cinco décadas? ¿Qué hacer, entonces, con el dinero además de intentar ganarlo de algún modo: gastarlo, perderlo, invertirlo, jugarlo, derrocharlo? La "historia del dinero" en el capitalismo de los países latinoamericanos solo puede ser una variante de esas preguntas.

Por su parte, en los "años de formación" que narra Piglia en su autobiografía ficcionalizada bajo el nombre de su *alter ego* Emilio Renzi, se narra el modo en que, a lo largo de la década de 1960 pero con la perspectiva del siglo XXI desde la cual reescribe y edita sus diarios, lidia con el dinero quien quiere convertirse en escritor. ¿Es posible vivir de la literatura? ¿Cómo se financia la iniciación a las letras? ¿Cuánto se cobra por un trabajo literario? ¿O no se cobra? Y al registrar en el diario de vida cada ingreso y cada gasto: ¿qué cifra alcanza la suma de las pequeñas ganancias que dan las actividades literarias?, ¿cuánta plata se precisa día a día viviendo con lo mínimo para poder dedicarse a la escritura? ¿Cómo actuar frente a la contradicción entre el valor económico de la escritura literaria y su valor simbólico, entre el valor de cambio de la escritura literaria y su valor de uso? Los "años de formación" del escritor son los de la acumulación inicial de capital simbólico pero, aun antes, son los del cálculo dramático del dinero como almacenamiento de valor y los de la resistencia vocacional a los vaivenes económicos.

Finalmente, *Diario del dinero* de Rosario Bléfari muestra la escena doméstica de las entradas y las salidas de dinero. Solo que, en su caso, también se trata de una artista. El rango va de la ganancia por participar de una película hasta lo que cuesta el combo de café con leche y medialunas en un bar. Y no se sabe bien si la vida de la autora busca abrirse paso entre los problemas económicos o si el dinero se mete

en su vida para interferirla.

El segundo capítulo de la sección "Dinero contable", en cambio, aborda dos novelas a las que reúno bajo el nombre de *novelas anticapitalistas* porque en ambas se narra una lucha concreta contra el capital y se esbozan modos de vida alternativos al capitalismo. En *Modesta dinamita* (2021) de Víctor Goldgel y *Derroche* de María Sonia Cristoff (2022) despuntan principios anticapitalistas que remiten a la ideología y la movilización del anarquismo, mostrando sus alcances y sus límites históricos a la vez que reactivándolo imaginativa y narrativamente solo para inventar otra cosa en el presente. El dinero, en ambas novelas, es el supuesto y el botín de la historia, y es *dinero contable* porque impulsa el relato en su forma tradicional pero también porque impulsa nuevos modos de contar.

Todas las prácticas anarquistas contra el capital están en la novela de Goldgel: hay denuncias, manifestaciones, conspiraciones, infiltraciones, falsificaciones, atentados, propaganda, clandestinidad. También están sus sanciones: denuncia, persecución, castigo, condena, prisión, tortura, reclusión perpetua. Y están sus personajes imprescindibles: empresarios, obreros, libertarios. ¿Y qué reúne todo? El dinero: porque, en tanto capital, está siempre en el centro de la disputa. El dinero, en la novela, es lo que representa malamente el valor social de las mercancías, el dinero es lo que poseen los poderosos empresarios, el dinero es lo que falsifican los militantes, el dinero es lo que se fabrica en la imprenta con los tipos de plomo. ¿Qué relación conecta la ideología con la práctica? ¿Y cómo lo hace? ¿O acaso eso es imposible, es condenarse al fracaso? Estas preguntas pueden inferirse de la historia anarquista narrada en el pasado de comienzos del siglo xx, pero tienen muchísima actualidad y se le pueden formular a la historia llena de conflictividad individual que transcurre en el presente de la novela. En definitiva: ¿qué quedó de aquel espíritu libertario?, ¿hay algo de él que tiene sentido recuperar?

Estas dos últimas preguntas se le pueden hacer también a la novela de Cristoff. En el juego narrativo con los tiempos pasados, la novela presenta y relaciona diferentes inflexiones de un pensamiento anarquista: desde el histórico militante al libertario individualista. ¿Cuál es, en el contexto actual de un neoliberalismo que lo absorbe todo y que incluso se apropia del término "libertario" desde posiciones de extrema derecha, como ocurre en Argentina, la posibilidad de ser libre y a la vez formar comunidad? El dinero en la novela es un tesoro que se lega como salida al modo de vida capitalista, solo que su origen espurio (a base de engaños y sobornos) incide en su uso: la vía de salida parece no estar en gastar el dinero derrochándolo, sino que el verdadero derroche puede ser dejar el dinero y lo que representa definitivamente atrás. Pero ¿quién puede ser capaz de hacerlo? Quizá solo un chancho salvaje, quizá solo en el ámbito de una pura naturaleza, de un ecosistema.

En el otro extremo del *dinero contable* de los *relatos calendarizados* que se organizan por medio de los números a modo de control y resistencia, las *novelas anticapitalistas* no lidian con el dinero en el interior del capitalismo sino que lo hacen fuera de él, oponiéndose a su lógica y sus tiempos, imaginando nuevas alternativas.

Una de las definiciones fundamentales del dinero involucraba la categoría de trabajo y, en consecuencia, la propia práctica del trabajo. Dicho de otro modo: la noción de plusvalía, uno de los grandes puntos teorizados en 1867 por Marx en *El capital*, se apoya, principalmente, en ese trabajo social implicado en un objeto cuyo valor nunca se mide justamente. ¿Y no es acaso en esa diferencia, la plusvalía, donde radican la situación dramática y el potencial conflicto en el que en ciertas coyunturas abreva la literatura?: en eso que Polanyi indicó como una "mercancía ficticia" (2007: 120), en esa misma "contradicción" que señaló Harvey entre trabajo y capital (2014: 73). Si bien en líneas generales funciona como telón de fondo o *background* de numerosas tramas narrativas, el trabajo asume un papel protagónico en las coyunturas en las que su régimen cambia por completo y afecta irreversiblemente la vida y los cuerpos de los trabajadores. Esas circunstancias críticas, en las que se transforma también paradigmáticamente la noción de trabajo, activan representaciones, procesamientos e intervenciones literarias, en particular de la novela.

A grandes rasgos, se puede hacer un recuento, con cortes y superposiciones según los casos locales y los fenómenos mundiales, que permite advertir los momentos de intensificación en la relación entre novela y trabajo. En principio, la culminación de un primer período capitalista cuando, entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, los trabajadores lucharon por la mejora de unas condiciones laborales a la vez abusivas e informales, a través de reclamos, huelgas, movilizaciones, organización sindical, entre otras prácticas que dieron lugar a la regularización del trabajo que caracterizaría las décadas siguientes. Si ya en el 700 a. C. Hesíodo había organizado los modos de vida y los modos de ser en *Los trabajos y los días* distinguiendo a los ociosos de los trabajadores y anticipando, pioneramente, el vínculo entre laboriosidad y riqueza ("Si tú trabajas, pronto te envidiará el ocioso en tu riqueza; a la riqueza acompaña siempre excelsitud y gloria"), a la luz de las tramas narrativas modernas (y una vez más: ¡del realismo!) se evidencia cómo el trabajo se convirtió en un tema novelesco que pasó, para decirlo simplificadamente, de la densa referencialidad del realismo naturalista (con *Germinal* o la más simbólica *Travail* de Zola en 1885 y 1901, respectivamente) al denuncialismo de la novela social de los años treinta (con la trilogía *USA* de John Dos Passos en 1930-1936), pasando por *Sub terra* y sus "cuadros mineros" del chileno Baldomero Lillo en 1904, hasta *El juguete rabioso* de Roberto Arlt en 1926, solo por dar algunos ejemplos bien ilustrativos.

En segundo término, de baja intensidad literaria, está el período moderno e industrial cuyo anclaje es la fábrica, el período fordista que, aun pese a sostenerse en la ficción constitutiva del trabajo, organizó y le dio sentido a la vida de las personas durante casi un siglo sobre la base de la estabilidad, la racionalización, la regularidad, la previsión de futuro... El fordismo, con su paradoja de plusvalía con confianza, seguridad y compromiso, le dio forma a esa suerte de "capitalismo social" de mediados del siglo XX en el que los individuos pudieron encontrar, a través del trabajo, un relato de vida. Richard Sennett, con esa lucidez suya para captar modulaciones subjetivas de lo social, dice que "el tiempo racionalizado permitió a la gente pensar su vida como relato, no tanto como relato acerca de qué ocurrirá forzosamente, sino de cómo debía ocurrir" (2006: 25); justamente, "el relato institucional de la promoción y la degradación se convertía en la historia de su vida personal" (2006: 35). Esto es lo que más me interesa del período fordista porque

allí podemos leer el pasaje de la "ficción" del trabajo a la "imaginación" de la vida y, por lo tanto, una conexión particular de la vida con la literatura por medio de la noción de "relato", que se quiebra con la imposición progresiva pero contundente del neoliberalismo en los años setenta. ¿Será entonces la ruptura de ese relato, y con él, la transformación dramática de la relación entre trabajo y vida lo que desliga esa imaginación específica que vuelve hoy a la literatura?

Surge allí, y es lo que atañe a este libro y las novelas que en él abordo, una tercera inflexión del trabajo en ese período en el que, también según Sennett, el mayor problema cultural es que de pronto "la mayor parte de la realidad social es ilegible para la gente que trata de darle sentido" (2006: 17). Se trata del momento neoliberal del mundo, el mismo que estamos viviendo en la actualidad, este en el cual ni la escasez de mano de obra en Europa y Estados Unidos ni una organización gremial fuerte ni una cierta influencia política funcionan, según había ocurrido en la década de 1960, como una de las mayores barreras para la acumulación ilimitada de capital y la consolidación de la clase capitalista (Harvey, 2012: 17). Se trata de ese "nuevo espíritu del capitalismo" que tampoco tiene aquella suerte de contralor que ejerciera durante décadas el modelo alternativo comunista que provocó la "deconstrucción del mundo del trabajo" (Boltanski y Chiapello, 2002) y que empieza a instalarse desde los primeros años setenta hasta imponerse como realismo capitalista (Fisher, 2016). Desde la perspectiva del trabajo, se trata, en definitiva, de lo que conocemos como *posfordismo*. Del trabajo fabril, pesado, que sigue la lógica del ensamblaje y de la reproducción en serie, es decir, la lógica de la máquina moderna, hay un desplazamiento creciente a la lógica liviana de la información y la comunicación. Del mundo de la producción real, podríamos decir, al de la producción virtual. Es uno de los ejes que llevó a Zygmunt Bauman, en un ensayo muy citado al momento de su publicación apenas inaugurado el siglo XXI, a definir la "modernidad líquida" en contraste con la "modernidad sólida" que "era también la época del capitalismo pesado, del vínculo entre capital y mano de obra fortalecido por su compromiso mutuo" (2003: 154). Junto con este cambio, se pasa de una relativa estabilidad a la inestabilidad, de la previsibilidad y el largo plazo propios del trabajo en la fábrica a la imprevisibilidad y el cortoplacismo. Si el trabajo era el máximo valor de los tiempos modernos, porque los pautaba de modo tal que organizaba en función de él a los individuos, ese cambio, que se da con la misma puesta en crisis de la modernidad entendida sobre todo en términos de progreso, afecta decididamente la identidad del individuo como sujeto trabajador y productivo. En esa instancia en la que "la 'flexibilidad', el 'nomadismo' y la 'espontaneidad' son los rasgos salientes de la gerencia posfordista típica de la sociedad de control" (Fisher, 2016: 58), puede detectarse el quiebre de un relato de vida que, pese a sus límites y sus contradicciones intrínsecas, había encontrado un marco sólido en el trabajo. Pero hay algo más: todas estas características no solo implican la precarización de la fuerza de trabajo que supone el uso de trabajadores temporales, los contratos de corto plazo y el riesgo de perder los beneficios sociales (Sennett, 2006: 46), sino también la creciente precarización como gubernamentalidad descripta por Isabell Lorey (2016), que se suma a la condición precaria en términos de vulnerabilidad existencial de los cuerpos y a la precariedad que designa sus efectos políticos, sociales y jurídicos de manera desigual y jerárquica (*ibid.*: 27); esa precarización significa incertidumbre en el trabajo remunerado y, más aún, en los modos de vida, los cuerpos y las subjetivaciones (*ibid.*: 28).

La vinculación entre estos rasgos y condiciones del trabajo con la narrativa contemporánea no radica, desde ya, en que la novela se proponga o logre recomponer

aquel relato de vida perdido con el advenimiento del posfordismo y las políticas neoliberales. Por el contrario, en la zona de la narrativa contemporánea latinoamericana contrapuesta al relato neoliberal, tal cual lo explica Fermín Rodríguez en *Señales de vida* (2022), puede verse cómo "la literatura desestabiliza sus formas para hacer de la precariedad tanto el material como el procedimiento narrativo" (*ibid.*: 24). Es posible también, sin embargo, llevar a cabo un abordaje con una perspectiva complementaria, y atender a un conjunto de novelas que no exponen la precariedad provocada por el neoliberalismo revelando sus consecuencias en los modos de vida, sino que se enfrentan al capitalismo contemporáneo, buscan lidiar con él y entregan eventualmente alguna alternativa o salida por la vía de la imaginación narrativa. Voy a sondear en ese conjunto narrativo, no sin antes plantear un último argumento en la conexión entre la novela contemporánea y el capitalismo, que atañe directamente a la condición del escritor o la escritora en relación con el trabajo.

Ha sido una queja desde siempre, queja pública e identificable, a diferencia de la anónima de otros trabajadores, la precariedad propia de la actividad literaria y la precarización de sus salidas profesionales, aun cuando no se le diera ese nombre que últimamente ha pasado a ser parte del repertorio teórico, pero que permite, por cierto, acercar de un modo impensado a tan diferentes tipos de trabajadores. Casi podríamos decir que no han sido finalmente los escritores quienes lograron ingresar al mundo del trabajo, salvo por las representaciones que de él hicieron para denunciar las condiciones de la enajenación o la alienación, sino que ha sido el nuevo tipo de trabajador emergente con el neoliberalismo el que se ha acercado a ellos por la desregulación contractual, la deslocalización, la imprevisibilidad. Ya el trabajo no ofrece un relato de vida sino que, como señaló Mark Fisher abrevando en la descripción de Sennett, "la vida y el trabajo, entonces, se vuelven inseparables" (2016: 65); es decir: tal como tendió a ocurrir siempre en el mundo de la literatura.

Si esa precariedad de la actividad literaria y de la vida de escritor era el revés negativo de la independencia o la autonomía de los escritores en tanto tales, de esa contradictoria particularidad en el uso del tiempo, cuya inversión se mide en su valor de uso (la escritura) y no necesariamente en su valor de cambio (lo que esa escritura vale en el mercado de bienes simbólicos), hay otro rasgo del trabajo en la contemporaneidad que también produce un acercamiento: la importancia predominante dada a la comunicación antes que al saber operar las máquinas. En cuanto a ello, de hecho, varias teorías relativamente recientes han dado una vuelta de tuerca más. Cuando en su *Gramática de la multitud*, publicada en 2003, Paolo Virno retomó los rasgos propios del trabajo posfordista centrados antes en la comunicación que en el conocimiento y en la destreza para operar una máquina, propuso, entre sus reflexiones sobre el "General Intellect", la noción de virtuosismo como peculiaridad distintiva que se le exige al nuevo tipo de trabajador. Unos años antes, Maurizio Lazzarato se había explayado sobre los procedimientos intelectuales implicados en el trabajo manual y el requerimiento de subjetividades con mayores conocimientos de las nuevas tecnologías de la comunicación, ya que no solo el trabajo intelectual estaba ahora sujeto a las normas de la producción capitalista, sino que había surgido una nueva "intelectualidad masiva" a causa de una "combinación de las demandas de la producción capitalista y las formas de autovalorización que la lucha contra el trabajo ha producido" (1996: s.p.; la traducción me pertenece). Se había dado lugar, así, a una transformación total de la dicotomía entre trabajo material y trabajo inmaterial, que habría quedado superada en

el proceso de trabajo, a la par que reimpuesta en el proceso de valorización *(ibid.)*. El virtuosismo del que habla Virno (y no en vano para explicarlo acude a un ejemplo musical, el del pianista Glenn Gould), ¿no es acaso atribuible como rasgo distintivo al trabajo de los escritores en tanto destreza que pasa por las ideas, la imaginación y la capacidad para organizarlas literariamente y componer los textos?

Entre las condiciones sociológicas y las disposiciones artísticas, entre el orden material y el simbólico que integra cada una de ellas, podríamos decir, la precarización y el virtuosismo acercan, tal como puede leerse en gran cantidad de representaciones y figuraciones literarias, en estudios de sociología de la cultura y en teorías de economía política, dos modos de trabajo que habían estado bien distinguidos y dos tipos de trabajador que ocupaban muy diferentes posiciones en el espacio social. Al señalar esta situación desde una sede literaria es que encuentro que, en el conjunto de novelas en las que sondeo qué hacer con el capitalismo hoy, aquellas que orbitan alrededor del trabajo no solo proponen figuraciones bien materiales del modo en que las transformaciones contemporáneas han afectado la vida y los cuerpos de los trabajadores, sino también su contraste o correlación con figuraciones y autofiguraciones de la actividad de los escritores mismos en las que, junto con la letra, el cuerpo se pone en juego permanentemente (manos que se mueven al ritmo de la escritura, rostros que se desfiguran al circular en el mercado, simulacros corporales en la escena pública, etc.). Frente al virtuosismo comunicativo creciente reclamado al trabajador en la actualidad, los escritores y las escritoras ponen por delante de su propio virtuosismo la materialidad de su propio cuerpo. Noto en estas figuraciones corporales del trabajo una fuerte sintonía con la "producción del propio yo público" que observa Boris Groys (2014) en los artistas contemporáneos y que define como una poética o autopoética, pero que, expandida a otros campos, podemos pensar también en términos de *performance* narrativa de los escritores, que se confunden con el yo y se asimilan mutuamente. Para que esto ocurra, de todos modos, hace falta más que la transformación de las condiciones del trabajo provocada en las últimas décadas por el capitalismo neoliberal. A este factor exógeno hay que combinarlo con uno específico como es la inflexión dada en la literatura contemporánea con el fin del ciclo moderno y su insistencia en la especificidad y la diferenciación (entre realidad y ficción, entre narrador, autor y personaje, entre diversos géneros literarios...), que ha dado lugar a una redefinición por parte de los escritores como tales y a una cierta necesidad de exponer sus ideas sobre la literatura.

Es en esta doble circunstancia en la que se inscribe la pregunta por la condición del escritor como trabajador y su posición en el mundo más amplio del trabajo. En este pliegue de la imaginación ficcional sobre el trabajo, la novela contemporánea aumenta su distancia respecto de la narrativa argentina anterior: en una novela de corte rural como *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres (1885), o más adelante, en un relato del monte misionero como "Los mensú" de Horacio Quiroga (1918) no hay ningún rastro del trabajo implicado en los textos ni tampoco ninguna figuración vinculada con la literatura; tampoco, pese a la primera persona en la que está supuesta la propia escritura del relato y la conversión en escritores de los protagonistas, en *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1926) o en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt (1926). En cambio, en ese pliegue, es donde emerge el conjunto de novelas contemporáneas que imaginan tramas sobre el trabajo a la vez que sobre el artificio por el cual el trabajo, entre ellos el de la literatura y la escritura, se oculta en el capitalismo.

La segunda sección, entonces, se denomina "Trabajo escrito" (el trabajo

representado y el trabajo involucrado en la escritura de la novela) y está dividida en cuatro capítulos que voy a comentar brevemente. El primer capítulo reúne tres textos que abordan el trabajo de las mujeres, y en todos los casos, por muy diversas vías y desde diferentes posiciones, exhiben su condición precaria. En *Boca de lobo* (2000) y en *El trabajo* (2007), Sergio Chejfec y Aníbal Jarkowski, respectivamente, ubican a dos jóvenes mujeres en un presente indeterminado atravesado por vestigios del pasado y rastros del futuro, observadas por dos narradores varones que en primera persona se vinculan afectivamente con ellas por fuera de la fábrica y de la empresa donde cada una de ellas trabaja.

¿Qué puede hacer un escritor con las trabajadoras? A la obrera casi adolescente, el narrador de *Boca de lobo*, de ocupación desconocida, la mira desde afuera de la fábrica, la acompaña en sus recorridos por el barrio de la periferia en el que la modernización parece haberse detenido, entabla con ella un vínculo amoroso que culmina en el abuso de su cuerpo y el abandono ante la noticia de la llegada de un hijo. Por medio de la joven obrera, de su relato y del conocimiento de su cuerpo, ese narrador, de quien sabremos después que es escritor, compone reflexiones cuasiteóricas con resonancias marxianas sobre el trabajo en la fábrica y la relación del trabajador con la máquina, que se traman paulatinamente con su propio ejercicio de escritura de un pasado culposo e irrecuperable: el trabajo del escritor, parece decir Chejfec, se opone al trabajo fabril, le es irremediablemente ajeno; el trabajo con las manos, del dominio de la máquina a la destreza con las letras, es inasimilable. Por su parte, el narrador de *El trabajo*, novelista y autor teatral, observa a una joven mujer, con estudios de danza y experiencia en una antigua lencería familiar, en su nuevo empleo como secretaria de una empresa: desde su preparación para ir al trabajo hasta la preparación de escenas alusivamente eróticas para su jefe, quien se inspira en ellas para llevar a cabo sus negocios. Pero también el narrador se inspira en su virtuosismo y la contrata para protagonizar breves actos de *burlesque* primero y después *performances* en el teatro experimental, cuyo realismo termina confundiendo e incitando a los espectadores, al punto de que a la salida de una función uno de ellos la viola: el narrador ya no vuelve a verla, solo le resta contar su historia. Trabajo industrial o empresarial, en ambos casos la mujer trabajadora es sometida a la mirada del hombre, del escritor que se relaciona con ella por su valor de uso y narra su historia como valor de cambio. En ese mundo precarizado del trabajo femenino, ¿qué puede hacer una escritora consigo misma en tanto trabajadora? En *Alta rotación* (2009) la joven escritora Laura Meradi lleva la ficción a su propia vida para hacer una crónica por encargo y narrar su *performance* como trabajadora precaria: para una tarjeta de crédito popular, en un *call center*, como cajera en un supermercado, en el café de un local de comidas rápidas, en un restaurante de moda de una zona turística. La escritora pone el cuerpo, como no lo hacían los narradores y protagonistas varones de las novelas, para conocer y vivir el mundo del trabajo, solo que al hacerlo muestra también por dónde pasa la diferencia con su propio mundo, una diferencia que solo se acorta por medio de la ficción.

El segundo capítulo está dedicado a la novela de Matilde Sánchez *El desperdicio* (2007), más especialmente al episodio de la caza de liebres ubicado en plena crisis de 2001. ¿Cuál es el desperdicio?, cabe preguntarse para sondear la pregunta sobre el capitalismo en torno a la noción de trabajo. ¿Es la vida de la profesora universitaria que protagoniza la novela porque no logra escribir un libro pese a su inteligencia, y en cambio se vuelve al campo familiar a ocuparse de las tareas rurales y también a organizar las tareas domésticas que sus empleadas llevan a cabo

diariamente en la casa? ¿Es su vida, devastada por una enfermedad terminal, en la que se cifra la historia argentina entre las últimas décadas del siglo xx y la primera del xxi? ¿O son esos campos extensos de la provincia de Buenos Aires que en medio de la crisis se convierten en el terreno tan clandestino como liberado de la caza de liebres? Una respuesta a esas preguntas es la novela misma, escrita por la narradora, también periodista, que no solo cuenta la vida de su amiga ya muerta, sino que cubre para la prensa periódica, como lo hizo la propia Matilde Sánchez, la práctica rural de la caza de liebres.

El tercer capítulo de la sección "Trabajo escrito" abarca tres novelas en cuyas tramas pueden sondearse las relaciones entre el cuerpo de los escritores y el trabajo intelectual o artístico en el capitalismo postindustrial: ¿qué imaginación desatan los cuerpos de escritores o artistas sobre el trabajo que realizan?, ¿qué activaciones de la imaginación encontramos allí? El capítulo atañe a la cuestión del cuerpo poniendo el foco en los rostros y las identidades que un rostro conlleva (desde el nombre hasta el estilo), y lo hace en el contexto de la circulación no solo de las obras sino del propio cuerpo en la industria cultural (desde los circuitos más específicos de los premios literarios hasta los más heterónomos de los medios de comunicación o el mundo del espectáculo). En ese punto en que los escritores se convierten en *performers* de sí mismos (de un modo distinto al que lo hiciera Laura Meradi en su crónica *Alta rotación*), se puede hablar de una suerte de imaginación de mercado que afecta la figuración de los rostros y la representación de identidades. De allí, la noción de desfiguración que propongo para pensar *El escritor comido* (2010) de Sergio Bizzio con la conversión del rostro en obra y la identidad en insumo literario, *El romance de la Negra Rubia* (2014) de Gabriela Cabezón Cámara con sus injertos faciales en pleno triunfo en el mercado del arte, y *El artista más grande del mundo* (2017) de Juan José Becerra.

El *trabajo escrito* de las novelas reunidas en esta sección, en resumen, despliega una imaginación que alberga nociones sobre el trabajo y los trabajadores en el mundo contemporáneo y se interroga sobre las propias prácticas, sus condicionamientos, riesgos y costos.

Varias veces en los planteos que hice sobre el dinero y el trabajo me referí inevitablemente al tiempo. El tiempo está implicado en los ritmos de circulación del dinero, lo está también en la distribución racional que de él se requiere para organizar el trabajo. Es que, de entrada, el capitalismo supone una concepción particular del tiempo que ha sido dominante en los últimos siglos: se trata de lo que se conoce como "tiempo moderno", asociado al progreso y a la superación irreversible del pasado. En ese sentido, la relación entre el tiempo y la novela tiene una inflexión diferenciada de la intrínseca entre tiempo y narración, ya que en ella inciden dos rasgos que han dado lugar a debates bien contemporáneos y que, según propongo, encuentran modalidades narrativas de intervención en el despliegue de una particular imaginación sobre el tiempo capitalista. Me refiero al debate mayor alrededor de la noción de modernidad que implica necesariamente la idea de tiempo moderno (cronológico, capitalista, progresivo) y que en un amplio conjunto de novelas se pone en cuestión a través de lo que denomino *transtemporalidad*. Y me refiero también a un debate más específico a la lógica económica, dado por la inflexión neoliberal del capitalismo que puso de relieve el aceleracionismo que le es constitutivo y que podemos pensar, atendiendo a ciertos procedimientos, en términos de aceleración positiva o negativa de la narración.

Ya en su desafiante *Nunca fuimos modernos*, de 1991, Bruno Latour exponía un manto de sospecha sobre la condición moderna del mundo, sobre esa modernidad a la que se creyó arribar y en la que se creyó vivir durante por lo menos dos siglos. Discutía allí los límites y fracasos de las prácticas de separación y diferenciación entre sociedad y naturaleza llevadas a cabo en nombre de la modernidad, a la vez que invocaba las prácticas de mediación y traducción. Para ello, Latour ponía de relieve una distinción fundamental alrededor de la noción de tiempo, a la que contrastaba con la de temporalidades. El paso del tiempo en el mundo moderno según el cual el presente deroga el pasado, señalaba, no es más que una forma particular de historicidad, pero el pasaje del tiempo puede interpretarse de muchas y muy diversas maneras, ya sea como ciclo o decadencia, como caída o inestabilidad, como retorno o presencia continua (Latour, 2012: 103). Se llama temporalidad, precisamente, a la interpretación de ese pasaje, que se distingue así del tiempo propiamente dicho. Y en ese sentido, el paso moderno del tiempo, el que siguiendo la cronología del calendario marca cortes radicales con el pasado, nombra como premoderno el tiempo que las revoluciones de diverso orden han dejado atrás y avanza unidireccionalmente en pos del progreso, es solo una temporalidad más, aun cuando sea la dominante. En vez de un tiempo, afirma Latour, hay politemporalidad: basta abandonar la línea recta y organizar los acontecimientos espiraladamente para ver que lo que parece alejado en el tiempo puede estar más cerca de lo que se cree, puede incluso superponerse (2012: 112 y 113). No es preciso ahondar en una explicación acerca de las posibilidades imaginativas que habilita la noción de temporalidades; no lo es, sobre todo, porque la propia literatura de ficción ha dado innumerables ejemplos de otros modos de pensar el mundo por fuera del tiempo moderno conocido, siendo la ciencia ficción y la distopía solo los más obvios.

Con la noción de transtemporalidad, como especificidad a la vez literaria y crítica respecto de la politemporalidad que enuncia Latour, planteo la posibilidad de indagar en la crisis del tiempo presente y de desnaturalizar la temporalidad moderna capitalista. Llamo *narrativa transtemporal*, entonces, a un conjunto de

novelas contemporáneas que despliegan una imaginación narrativa en la que conviven tiempos y temporalidades muy diversos que afectan a sus protagonistas y orientan las tramas y sus desenlaces. En ellos, pasado, presente y futuro se pueden discontinuar, superponer, yuxtaponer, condensar, alternar, ensamblar, diluir... Y en ellos, también, puede haber a la vez cronología, anacronismo y heterocronía, continuidades, repeticiones y ciclos, líneas, rizomas y espirales, homogeneidad y heterogeneidad. Es por esto mismo que no hablo, siguiendo a Latour, de acciones politemporales que conformarían una narrativa politemporal sino de *imaginación narrativa transtemporal*. Porque la diferencia es del orden de lo específico: mientras la politemporalidad describe la multiplicidad de modos posibles de interpretar el paso del tiempo, la transtemporalidad es la imaginación de la experiencia concreta de la coexistencia de temporalidades que ponen en cuestión las relaciones habituales entre pasado, presente y futuro. Esa experiencia concreta es solo posible en la ficción, de allí que la noción de transtemporalidad sea específica, es decir, específicamente literaria. A diferencia de otras narrativas que han puesto de relieve el tiempo, la transtemporalidad no es solo un ejercicio compositivo o argumental, así como, tampoco, la exploración simultánea de la subjetividad moderna y de la novela moderna que hicieron Proust o Virginia Woolf. Su potencia, en cambio, radica en que el desorden asignado generalmente a nuestro modo de imaginar el futuro está puesto también en el presente y en el pasado. En ese sentido, las novelas funcionan como laboratorios en los que se experimenta con los tiempos y las temporalidades.

Desde un punto de vista ya no antropológico sino científico, podemos vincular parte de lo anterior con la diferencia entre la percepción del paso del tiempo y la medida del tiempo a la que se refiere Carlo Rovelli (2018), dando ejemplos tan ilustrativos como el hecho de que el tiempo, aunque nos resulte sorprendente, pasa más rápido en la montaña que en la llanura, o que, como tantas veces podemos comprobar, una misma porción de tiempo parece pasar más rápido cuando se vive un momento de felicidad que cuando se vive una desgracia. Las novelas han mostrado, de hecho, cómo el tiempo se puede expandir o condensar narrativamente (y ese es el rasgo convencional que vincula tiempo y narración), pero lo que me importa acá es que esas posibilidades muchas veces se convierten en procedimientos que cuestionan y horadan la noción misma de tiempo. Si la transtemporalidad apunta a una dimensión epocal del tiempo y a los modos de la imaginación narrativa de experimentar con todas sus posibilidades de combinación proponiendo alternativas a la temporalidad moderna, algunas novelas contemporáneas horadan la temporalidad de la propia secuencia narrativa novelesca, esa que está en la base de la relación convencional entre tiempo y narración.

Es acá donde me interesa introducir la noción de aceleracionismo, ya que ha sido objeto de debate político-económico entre posiciones opuestas acerca del capitalismo focalizando la cuestión directamente en el paso del tiempo. Si bien la aceleración ha sido inherente a la lógica moderna del progreso, cuya base radica en el capitalismo, y por lo tanto es una noción de larga data, ha resurgido hace más de una década de un modo particular que no solo apunta a la derogación del pasado sino a considerar el presente como pura inminencia del futuro. Es que la aceleración propia del capitalismo, podríamos decir, no fue siempre aceleracionista. El fordismo, por lo pronto, y como mencionamos al referirnos al trabajo, fue previsible en su avance, dio un marco de previsibilidad que solo el neoliberalismo de las últimas décadas debilitó hasta su dilución total. En la introducción a su antología sobre el aceleracionismo, Armen Avanessian y Mauro Reis (2017) señalan la

necesidad de que existan criterios pragmáticos que permitan la identificación de aquellos elementos del capitalismo que puedan servir como transición hacia un modo de vida que sea superador de las inequidades propias del capital. Así, en el contexto de la disputa ideológica por el aceleracionismo contemporáneo se sostiene la distancia del uso que hacen la derecha y los ultraliberales como el filósofo político Nick Land, el primero en levantar esa bandera, mientras se habilita el acercamiento a la apropiación que busca hacer cierta izquierda a partir del "Manifiesto por una Política Aceleracionista" que lanzaron en 2013 Alex Williams y Nick Srnicek y en el que propugnan por la intensificación veloz de la tecnología como dominio instrumental con el fin de construir una "plataforma tecnosocial poscapitalista". En esa plataforma, el avance maquínico reduciría el trabajo humano propiciando una resubjetivación de los individuos liberados del tiempo de trabajo y emancipados del capital. Más allá de los reparos a esta postura prometeica por su riesgo de erigirse como una apología radical del mercado que no se distingue de la pasividad ante la degradación del poder político, me interesa pensarla en contraste con los reclamos de ralentización y de retorno a los ritmos de la naturaleza que ven en el aceleracionismo capitalista la consecuencia de la intervención abusiva del hombre en el mundo que conduce inevitablemente a la aniquilación del futuro (Viveiros de Castro y Danowski, 2019: 40-43). En relación con el aceleracionismo, por lo tanto, dos posiciones encontradas, ambas en tanto críticas del capitalismo: la vía tecnológica y la vía ecológica.

A la luz del conjunto de novelas contemporáneas formado por las ya mencionadas y por otras más, encuentro que el aceleracionismo puede leerse, en la actualidad, no solo en clave político-económica sino, expansivamente, en sede literaria. Es allí donde se vuelve, de otro modo, a la relación inescindible entre tiempo y narración. Porque también las novelas pueden provocar cierta aceleración, ya sea por el aumento de la velocidad narrativa o por su disminución, que apunta, en sintonía con trama, conflicto y personajes, a poner en cuestión el capitalismo y sus prácticas. La aceleración positiva de la narración parece más evidente porque se trata del incremento del ritmo narrativo, la acumulación de información y la proliferación de transtemporalidad, y porque puede leerse con las mismas tensiones ideológicas con las que leemos las teorías político-económicas aceleracionistas: el supuesto de que las capacidades productivas y tecnológicas deben ser liberadas más allá de los propios límites del capitalismo para dejarlo atrás y expandirse hacia un poscapitalismo globalizado (Williams y Srnicek, 2017: 47) encuentra su correlato, propongo, en la hipótesis de que el aceleracionismo en el nivel de la frase y las historias puede exhibir o representar mejor la "catástrofe" a la que, como dice "Bifo" Berardi en su crítica puntual al aceleracionismo, conduce "la intensificación del ritmo de producción y de explotación" (2017: 69). Por su parte, las novelas de aceleración negativa o desaceleración son potentísimas en su intervención crítica porque cuestionan la temporalidad capitalista demorando, desrealizando y desnaturalizando el paso del tiempo por medio de procedimientos textuales que van de la repetición de frases y acciones a la subordinación sintáctica. A modo de ejemplo del contraste entre ambos modos de la aceleración narrativa: no es lo mismo, en función del paso del tiempo, un relato en el que la repetición es uno de los principales procedimientos para darle dirección a la historia, que un relato en el que la acumulación de información sobre el consumo atiborra las frases, delinea los personajes, ocupa la descripción. Imaginación narrativa transtemporal y procedimientos aceleracionistas o desaceleracionistas se alían en la novela contemporánea para hacer eclosionar o erosionar el capital.

Y más todavía: si localizamos las novelas y sus tramas en Argentina, encontramos una respuesta imaginativa y textual contemporánea a la aguda interpretación que hacía Josefina Ludmer en *Aquí América Latina* (2010) sobre las modernizaciones latinoamericanas al decir que "se producen por saltos o por cortes de tiempo, de modo que no se nos deja un desarrollo (económico, pero también político, social y cultural) natural" como el que han tenido las regiones centrales. Esos saltos modernizadores "de transformación radical" y esos "cortes en el tiempo desde afuera y desde el Estado" hacen que se nos defina "como temporalmente diferentes según una historia desarrollista, en etapas, que es la historia del capitalismo y del imperio concebidos como modernidad, civilización y continuo progreso" (Ludmer, 2010: 27). En este conjunto de novelas que propongo, los saltos y los cortes de la modernización capitalista latinoamericana se manifiestan por medio de la imaginación transtemporal y la aceleración narrativa.

La tercera y última sección se llama "Tiempo imaginado" (porque se narra el tiempo capitalista del presente a la vez que en la narración misma se imaginan otros tiempos pasados y futuros que hacen estallar su lógica progresiva) y está dividida en dos capítulos. El primero aborda la imaginación transtemporal de las *novelas de la aceleración y la desaceleración* en *Cataratas* (2015) de Hernán Vanoli y *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin. En *Cataratas*, novela de la *aceleración positiva*, los nombres de militantes de los años setenta condensan pasado, presente y futuro mientras se reinventan como superhéroes. Pero el pasado es también resto y ruina en los territorios acaparados por la lógica acumulativa del hipercapitalismo y se manifiesta como pobreza y deterioro de los cuerpos en medio de una sociedad bioinformatizada. Toda la novela está atravesada por la transtemporalidad mientras el ritmo se acelera hasta el vértigo final en su acumulación de información, en su secuencia rápida de acciones, en sus episodios encadenados, en sus personajes metamorfoseados. En cuanto a la *desaceleración o aceleración negativa*, el capítulo analiza los procedimientos de recursividad narrativa con los que *Distancia de rescate* desanda infructuosamente la contaminación producida por los agrotóxicos en el campo bonaerense como resultado de la explotación abusiva de la tierra. ¿Cuál es el detalle que provocó el envenenamiento de los niños? ¿Cómo detenerse en el detalle a lo largo de un relato que se reitera una y otra vez? ¿De qué modo el diálogo sostenido a lo largo de la novela entre una mujer y un niño es a la vez una teoría del relato y una denuncia del futuro inminente sobreexplotado por el capitalismo? ¿Cómo habilitar una imaginación transtemporal cuando se dice todo sin decir casi nada? Y finalmente: ¿cómo hacer de la repetición del relato el procedimiento por el cual lo que se relató no se repita? El último capítulo del libro, por su parte, funciona a modo de cierre y nueva apertura, y para ello va hacia atrás: va hacia ese momento justo en el umbral de la instalación triunfante del capitalismo en Argentina, que anudó a la vez una imaginación territorial e identitaria, y que, según propongo, Gabriela Cabezón Cámara reimagina en *Las aventuras de la China Iron* (2017). Para ello parte de una treta, justamente, de la imaginación ficcional y hace un bucle en el tiempo: seguir a la mujer de *Martín Fierro*, apenas nombrada en un verso del poema nacional que escribió José Hernández en 1872, y abrir un mundo nuevo. La activación de un pasado alternativo feliz entrega un inmejorable espacio ficcional de sondeo. Y también de formulación de interrogantes en el presente, no para responderlos con respuestas anacrónicas o inverosímiles, sino para comprenderlos con la densidad que nos da la historia.

* * *

Este libro nace de la confianza en la literatura. La confianza en que la literatura, y en particular la novela, nos puede acompañar (no *todavía* sino *ahora*) en la comprensión del mundo que habitamos y entregarnos propuestas para vivir mejor en él, activadas por una imaginación narrativa que se despliega por medio de recursos ficcionales y procedimientos específicos. No es, sin embargo, un libro festivo. Tampoco optimista porque espere resultados concretos, resoluciones. Es, sí, un libro entusiasta. Un libro al que entusiasman las novelas, las historias que cuentan, el modo como lo hacen, la imaginación narrativa que despliegan. Y es entusiasta porque en ellas podemos encontrar pequeñas identificaciones que no solo propician otros modos de imaginar el mundo sino que traccionan modos de incidir en él. Es que esas pequeñas identificaciones no funcionan solo como revelaciones o reparaciones del mundo capitalista, a la manera de la novela moderna, sino que, por medio de la ficción, su composición, forma y procedimientos, habilitan o estimulan sensaciones y acciones que resisten a ese orden del mundo y que se liberan de él. Por eso también, en este libro no hay melancolía.

En *¿Para qué sirve leer novelas?*, evité leerlas como comentarios del mundo y ejercer la crítica literaria como comentario de las novelas. En cuanto a lo primero, quise distanciarme del supuesto bastante generalizado entre quienes nos dedicamos a la literatura de cierta superioridad de las novelas para mostrar o explicar los problemas que atraviesa el mundo. ¿Por qué una novela diría algo sobre la precarización o el endeudamiento que fuera mejor o más cierto que un análisis sociológico? En cambio, en la relación entre un conjunto de novelas contemporáneas y el mundo capitalista quise recuperar su función primera: el despunte de una identificación lectora que habilita, junto con la revelación ficcional y la reparación imaginaria, una salida liberadora. No queremos ser como el chancho salvaje de la novela de Cristoff, que abandona el éxito, la herencia, el mercado, el capital y en un gesto casi ecoanarquista se va, se entrega a la naturaleza salvaje... No queremos, de hecho, porque, aun queriendo, no podríamos serlo. Pero confío en que ese momento de identificación imaginaria con el chancho salvaje que deja todo atrás nos da una felicidad que para siempre está asociada a esa acción anticapitalista. Confío en que esa sinapsis momentánea entre la novela y la vida se active ante la posibilidad de un gesto liberador.

Aquí entra la segunda cuestión que mencioné. En cuanto a la lectura crítica, intenté no entrar en la zona gratificante de una identificación comprensiva confirmando en las novelas aquello que ya sabía y poniendo en palabras teóricas, a modo de comentario, lo que ellas ya dicen en palabras literarias. Ante las novelas, intenté dar otro paso, y para eso, me propuse leerlas a la vez como crítica literaria y como lectora, y sondear en su interior aquello que nos lanza fuera de ellas. Sondear es explorar una superficie hasta hallar el punto o la zona que nos permite averiguar hasta dónde es posible avanzar en esa exploración: es explorar en la superficie para poder hacerlo también en profundidad, como cuando se echa una plomada a una masa de agua para averiguar cuán profunda es o cuando se averigua la composición del terreno con instrumentos especiales. En todos los casos, sondear es a la vez tantear y sonsacar, es explorar, investigar con herramientas específicas y volver a salir. Ese es el ejercicio que quise practicar en este libro. ¿Es esto posible? Me refiero a la exploración del modo en que un conjunto de novelas contemporáneas puede activar con su imaginación específica la imaginación lectora sobre el mundo de modo tal que esa imaginación sobre el mundo sale de la

novela misma, tanto porque surge de ella como porque se lanza por fuera de ella. En ese punto, que reúne a la pequeña identificación con la sinapsis momentánea entre novela y vida, el lector ya deja de ser lector. El lector, la lectora, son habitantes de un mundo del que comprenden mejor su funcionamiento, al que pueden reimaginar, en el que pueden intervenir, en el que pueden ejercer gestos o acciones liberadoras.

Rancière (2011) definía la "política de la literatura" como el lazo entre una *forma* específica dada por la política a una práctica colectiva y una *práctica* específica de la literatura en tanto arte de escribir, y afirmaba que la novela moderna era un síntoma del estado de la sociedad y de los mundos colapsados. En cambio, las novelas contemporáneas que abordo en este libro pueden leerse, antes que como síntomas del mundo real en el mundo de la ficción, como activaciones posibles del mundo de la ficción en el mundo real. Por eso, acá, prefiero no hablar de una política de la literatura sino de la politicidad de la literatura, porque así se recalca un potencial político antes que un estado alcanzado.

En definitiva, en *¿Para qué sirve leer novelas?* propongo un modo de leer de la crítica cultural que, a partir de unas historias narradas con unos procedimientos específicos, sondea la imaginación narrativa desplegada en ciertas novelas, no para explicarla ni menos aún comentarla, sino para, despegándose de ella, explorar los modos en que esa imaginación narrativa activa una imaginación y unas prácticas que ya no son del orden de la novela, sino de la vida en el mundo. Porque con nuestros modos de leer ejercemos activaciones, las impulsamos, conectamos una imaginación específica (en tanto ficcional) con una imaginación heterónoma (sobre el mundo y los modos de habitarlo), vamos de la especificidad irreductible de la narrativa ficcional a la heteronomía que nos exige el mundo en que vivimos. Es así, propongo, con lo que quiero definir como *una crítica cultural entendida en términos de especificidad heterónoma*, que podemos intervenir en los debates urgentes del presente.

PRIMERA PARTE

DINERO CONTABLE

I. Lo que vale el dinero en los relatos calendarizados

LOS *RELATOS CALENDARIZADOS* son historias de vida entramadas en la historia económica, política y cultural de Argentina y atravesadas por el dinero. Enunciadas desde un presente datado entre mediados de la década de 2010 y comienzos de la siguiente, la articulación entre el relato de la vida personal y la vida del país está dada, en su disposición cronológica o en un total desorden, por el calendario, mientras el dinero se convierte en el motivo de la narración a lo largo de los años: se cuenta el dinero y se cuenta con el dinero. Para esto sirven las novelas: para iluminar estas relaciones a la vez que para reconocer nuestra propia historia en ellas. En ese sentido, los relatos calendarizados contemporáneos contrastan con el conjunto de *ficciones del dinero* que, en el contexto de la modernización neoliberal del gobierno peronista de Carlos Menem que siguió a la hiperinflación de 1989 y culminó con la crisis económico-financiera y político-institucional de 2001, emergieron en la década de 1990 en Argentina. En ellas, el dinero tenía una densidad simbólica condensada en un elemento o situación particular (digamos: de un billete falso a la apuesta en el casino), que me permitía leerlo como una módica alegoría epocal en la que se cifraba un valor que era el del dinero mismo, pero lo excedía porque era también la valorización política, económica o cultural del mundo al que el dinero representaba. Allí, podríamos decir ahora, a la luz de los relatos calendarizados, la valorización del dinero se hacía desde los márgenes o por fuera del espacio en el que el dinero adquiría valor; se narraba en tercera persona o en una primera persona incómoda o trastornada; los protagonistas nunca pertenecían al mundo del dinero aunque circulaban en él (desde un delincuente a un escritor becado); transcurrían en un tiempo acotado (fuera un momento reconocible del pasado o un presente indeterminado). Los *relatos calendarizados* que importan acá, en cambio, solo son posibles porque sus narradores y protagonistas están inmersos, aun sin quererlo, en el mundo capitalista, en el que el dinero se cuenta por cantidades en sus múltiples expresiones, a la vez que sirve como motivo, precisamente, de esos relatos. Como si los dos relatos, el de la vida y el de la historia, se entramaran porque están signados a lo largo del tiempo por el dinero y su valor dispar, caprichoso, perverso. Pero hay algo en particular que me interesa en lo que advierto como un cambio en la *imaginación literaria sobre el dinero*, que va del dinero alegorizado de la década de 1990 al dinero contable de la actualidad. Se trata del modo en el que en los relatos calendarizados es posible explorar los artilugios, tretas, maniobras que hacen sus protagonistas para lidiar con el dinero y su valor en un mundo capitalista hostil a sus deseos, sus expectativas, sus propios valores. Si el *calendario* es el recurso que le da un soporte organizador a una cronología que en muchos casos se desordena por completo y conecta la historia de los protagonistas con la historia del país, la *contabilidad* es el procedimiento por el cual se cuentan a la par el tiempo y el dinero, y sirve como doble control narrativo del enunciado y de la enunciación para contrarrestar las asechanzas de la desvalorización y sus efectos. En los relatos calendarizados, la imaginación está en el umbral de la narración, porque es aquella a la que están abocados los protagonistas a lo largo de su vida para encontrar modos de *contar con dinero* y de llevarlos a la práctica.

Los tres relatos calendarizados que tomo acá arman un conjunto porque, a pesar de que uno es una novela y los otros dos son diarios personales con diferente grado de ficcionalización, comparten todos los rasgos mencionados hasta ahora. Me refiero a los siguientes: *Historia del dinero*, la novela de Alan Pauls de 2013, que

cierra la trilogía integrada por la *Historia del pelo* (2007) y la *Historia del llanto* (2010), cuyo argumento principal transcurre en la década de 1970 pero cuya perspectiva ancla en el presente, desde el que se mira alternadamente hacia atrás hasta llegar a los años cincuenta y hacia adelante hasta llegar al nuevo siglo; *Años de formación* y *Los años felices*, los primeros volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia, la trilogía ficcionalizada de corte autobiográfico publicada entre 2015 y 2017, cuyo relato se inicia en 1957 y que inscribe en el presente el proceso de corrección y edición de los diarios del autor; y el *Diario del dinero* de Rosario Bléfari, publicado en 2020, cuyo inicio está datado en la década de 1980 y en el que la alteración de la cronología introduce un principio ficcionalizador.[1] Mientras la novela de Pauls narra en tercera persona con un indirecto libre que prácticamente se confunde con el punto de vista predominantemente infantil del protagonista, los diarios de Piglia desdoblan el yo autobiográfico y lo entregan a la ficcionalización atribuyéndoselos a su *alter ego* Emilio Renzi, y el diario de Bléfari sostiene hasta el final la primera persona autobiográfica que incluso anuncia la contratapa.

Con el dinero se cuenta el transcurso de la vida y de la Historia: no es ya herramienta de interpretación de la crisis sino motivo de relato. Recuperando toda su materialidad económica a expensas de su potencia alegórica, el dinero es el motivo con el que se cuenta el tiempo del calendario, el que permite visualizar y componer otras temporalidades, y por esa vía, habilita la narración de aquellas zonas de la vida que las historias políticas y culturales tendieron a dejar en las sombras. Y si puede hacerlo es porque en Argentina, en los últimos cincuenta años, la carga temporal del dinero es tan poderosa que contribuye, también, a modelar específica y localizadamente la imaginación narrativa, tanto como exige activar las tretas de la imaginación económica para sobrevivir.

Plata chica o millones, vueltos o pagos, costo de vida o seguro de vida, mesas de juego o impuestos y tarifas, préstamos o deudas, herencias en vida o botines a cambio de la vida, conteo de billetes, de cheques, de monedas... Palos y lucas... azules, colorados, verdes... También créditos e hipotecas. Y sueldos y retribuciones salariales o económicas. Todas las formas, nominaciones y dimensiones del dinero están tematizadas y puestas en relato en esta novela de Alan Pauls. Si los setenta, con sus precuelas y sus secuelas temporales, eran mostrados, en *Historia del llanto,* como articulación de la política con la intimidad y, en *Historia del pelo,* de la política con la moda, en *Historia del dinero* lo son como articulación de la política con la economía. Esa elección, presentada por un narrador en tercera persona que sigue de cerca la mirada sesgada de un niño, testigo de los pequeños acontecimientos, y se va amplificando en la visión del adulto, que se subsume en quien narra, ilustra inmejorablemente cómo la política se imbricó sin retorno con la vida cotidiana, cómo la historia del país tejió las historias de vida. Pero, a la vez, muestra cómo, a partir de aquello que solo una perspectiva parcial considera menor o irrelevante, se puede comprender más profundamente un período tan fundamental del pasado argentino reciente.

Historia del dinero cuenta, por medio del indirecto libre usado por el narrador, la vida del protagonista desde que era un chico hasta la edad adulta, desarmando una secuencia cronológica que los diversos indicios temporales permiten de a poco reconstruir: la separación temprana de sus padres ante el descubrimiento de que el hombre era un jugador; el nuevo casamiento de la mujer con un millonario hombre de negocios; las tediosas vacaciones en la casona de Mar del Plata con su familia política y las divertidas vacaciones en Miramar a solas con el padre; un tan entretenido como misterioso viaje a Río de Janeiro también con el padre para reclamar un pago; su propio matrimonio años después, acabado junto con la reforma de un departamento durante la hiperinflación; el nuevo y largo matrimonio de la madre consumido por la construcción megalómana de una súper mansión en Punta del Este; sus relaciones ya adultas con una heredera de mediana edad; la muerte del padre y el develamiento de varios misterios de su vida gracias a una libreta de contabilidad; el cobro de una deuda convertida en herencia; el declive completo de la madre tras dilapidar la propia herencia y su dependencia económica del hijo. Toda una vida atravesada por relaciones económicas en las que se juegan los afectos, los deseos, la política, la cultura.[2]

Quizá la definición de dinero que mejor se ajusta a la novela de Pauls es la que da Georg Simmel (1977) al decir que representa "la materialidad de lo abstracto". Y es precisamente en tanto elemento resolutivo de una oposición pertinaz que el dinero, usando toda su potencia a la vez real y ficcional, material y abstracta, permite *contar.* Permite contar números, cantidades, y contar historias, ficciones. Pero además permite, en una economía vertiginosa como la argentina, por momentos escandalosa o enloquecida, *contar el tiempo, reconstruir un calendario:* si el peso corresponde a la convertibilidad de 1991 y el peso ley al período anterior, el peso argentino y el austral corresponden a los años del retorno de la democracia; entre medio, los dólares remiten a la impronta dolarizada de la década de 1990, los *travel checks* a la avalancha viajera de esa misma década, los patacones a los bonos provinciales de 2001, y así, siguiendo con innumerables nombres, colores, imágenes, variaciones, equivalencias, conversiones. El dinero, definido de un modo a la vez universal y localizado, posee una temporalidad particular que lo convierte en

índice de la historia argentina y en aquello que, por sus dataciones múltiples, su cronología, su calendarización, conecta con la historia de vida. En ese juego de temporalidades que abre el dinero en la imaginación narrativa, la cronología se desarma en la subjetividad del protagonista, para reconstruirse a partir de sus marcas. Entonces el relato parte de 1974 para moverse hacia atrás entre esa fecha y 1966, y después, saltar hacia adelante y volver e ir eventualmente otra vez hacia atrás, hacia algún momento de la historia de los padres o al Auto Unión azul modelo 1957. Porque el relato se instala en los años setenta hasta que de pronto la historia ya transcurre en la juventud del protagonista, que es la de su fugaz matrimonio y es la de la hiperinflación de 1989, y solo se mueve de ahí para, de nuevo, remontarse a los setenta, o para ir y volver sobre esos años de finales de los ochenta y comienzos de los noventa, hasta dar otro salto más cercano al presente, que lo encuentra ya adulto. Es que el dinero está enloquecido, como enloquecido está el ritmo de un país y de una vida entregados a las turbulencias no solo políticas y no solo personales sino igualmente económicas.

Ahora bien: en medio de tanta alteración cronológica, ¿cómo empieza esta *historia del dinero*? Si consideramos que la historia del dinero es también la historia de una vida, ¿cuál es la escena significativa elegida para empezar a contarla? El texto comienza con la asistencia del protagonista, que entonces tiene casi 15 años, al entierro de un amigo de su familia política, con quien en la niñez coincidía todos los veranos en la casona de Mar de Plata, y con el recuerdo de cuando lo conoció, ocho años antes. En el revés de la magdalena proustiana y haciendo de la sensibilidad rememorativa casi un paso de comedia, en *Historia del dinero* es el sonido de los crostines que en vida masticaba el muerto lo que dispara la evocación del protagonista al verlo en el cajón fúnebre. Una evocación que nace con el enigma sobre la muerte de ese hombre desagradable a quien le quitaron la vida en un helicóptero mientras llevaba consigo una cifra altísima de dinero para entregar, aparentemente, en una negociación. No se sabrá quiénes son los responsables del crimen ni tampoco con exactitud cuál es el delito del hombre, pero dinero y vida quedan ligados desde el vamos en la novela de este modo particular: el dinero es económico y político, con el dinero uno se gana la vida y por el dinero se pierde la vida. Algo así dice el narrador en cierto momento, reflexionando sobre este vínculo: "Tal vez desaparecer no sea un accidente indeseado, una de las muchas contingencias que lo acechan, sino la lógica misma del dinero, su tendencia fatal. Puede que en eso, piensa, el dinero sea parecido a la vida —más en eso, incluso, que en el impulso a reproducirse, que también comparten—" (Pauls, 2013). Pero entonces: ¿qué le permite a Pauls narrar ese juego inicial, y marcado, en principio, apenas por la edad del protagonista, entre 1974 (la fecha de la muerte del hombre de los crostines) y 1966 (la fecha en la que el protagonista lo conoció)? ¿Por qué el relato, vaya hacia atrás o hacia adelante, remite siempre a los años setenta?

Ninguna fecha más indicada para redimensionar la trama que reúne la historia del dinero con la historia del país y con la historia de vida. Ninguna fecha más indicada no solo por la imbricación dramática de la década con la política, sino también, por la dolarización de la imaginación económica. Antes que la convertibilidad de 1991, lo que parece interesarle a Pauls es la dolarización de la imaginación social de mediados de la década de 1970, cuyos momentos clave serían la devaluación de 1975 (el "Rodrigazo", en alusión al ministro de Economía del gobierno de Isabel Perón que la llevó a cabo) y la devaluación programada implementada en 1976 (la "tablita" de Martínez de Hoz, ministro de Economía neoliberal del gobierno de la dictadura militar). Ese momento de intensa

"popularización" del dólar (Luzzi y Wilkis, 2019), en el que a los dólares se los empieza a reconocer como "verdes": "Como los llama ya la voz de la calle, inaugurando el ecologismo financiero que impregnará las conversaciones públicas y privadas a lo largo de las dos décadas siguientes" (Roig, 2016: 85 y 86).[3] Ya en *La experiencia sensible* (2001), Fogwill leía los setenta en su trama económica para proyectar en el revés la situación política: la familia del productor televisivo que pasaba sus vacaciones en un hotel de Las Vegas porque se había visto obligada a prestarle su casa de Punta del Este a un militar durante la temporada de veraneo. Política y economía van juntas y el dólar es su cifra, parecía decir Fogwill, condensando en el juego, el casino, las apuestas (¡todo en verdes!) y en la reflexión final alrededor de la rueda de la fortuna, la alegorización propia de las ficciones del dinero escritas en la década de 1990 (Laera, 2014b). Casi quince años después, Alan Pauls, con procedimientos diferentes, hace un desplazamiento similar y recupera desde lo aparentemente menor, secundario u ordinario (la economía), y no desde lo mayor, principal o heroico (la política), unos años que marcarían a fondo la historia argentina. Si en medio de las diversas manifestaciones del dinero en la novela, el dólar, tan lleno de rasgos reconocibles (color, tamaño, lisura) como para condensar múltiples sentidos (capitalismo, imperialismo, vendepatrismo, entre otros), está liberado también de toda carga alegórica es porque al estar colocado en una secuencia temporal de largo plazo recupera su temporalidad y, con ella, puede ser índice de historicidad.[4]

En esta *Historia del dinero* no hay alegorización, no hay cifra que señale o denuncie el orden capitalista del mundo. El calendario, el tiempo interpretado según el calendario, sustrae al dinero de la alegorización para, en cambio, *historizarlo*, y de ese modo imprime una temporalidad particular a la materialidad de la abstracción que lo define, que no es solo la de la Historia y que se logra por el potencial de los procedimientos narrativos, entre ellos el vinculado con los tiempos de la narración, que pone en juego la novela. Se trata de una *calendarización* que estalló y se dispersó en innumerables secuencias discontinuadas, como si se hubieran desprendido y mezclado todas las hojas de un calendario de más de treinta años cuya reconstrucción es lenta y esforzada. La única continuidad es la subjetividad del protagonista, que el narrador entrega mediada por larguísimas frases sucesivamente subordinadas. Es que también la crisis económica en Argentina, como si estuviera condensada en ese procedimiento sintáctico, parece presentar apenas una diferencia de acento respecto de una situación económica crítica que está instalada más allá de toda coyuntura.

Pero además, a lo largo de esta vida cuyos rasgos, atributos, temporalidad, historia son impactados, atravesados, por las figuraciones y transformaciones del propio dinero, es que el dinero se reencuentra con su significado social. Y lo hace, según explica Viviana Zelizer, desplegado en "las diversas formas en las cuales las personas identifican, clasifican, organizan, usan, segregan, producen, diseñan, guardan e incluso decoran el dinero, a medida que van enfrentando sus múltiples vínculos sociales" (2011: 13). En la sociedad moderna, el gasto de dinero es no solo "una práctica económica central" sino que se convirtió también en "una actividad social y cultural dinámica y compleja" (2011: 247). Eso mismo ocurre en la novela de Pauls de varias maneras hasta llegar al final.

En el final, ya no se trata solamente de saber para qué sirve cada cantidad ganada o recibida, en qué se gasta una suma u otra, cuál es el valor de unas monedas o el de una caja fuerte, cuál es el valor del dólar, sino que el final redobla la contabilidad llevada obsesivamente por el padre a lo largo de los años en unos

cuadernos que el hijo descubre tras su muerte. Mientras en los cuadernos de contabilidad el padre había dejado constancia del origen y el destino de cada cifra, y ese "dinero contable" era su treta fallida para lidiar con él, en el departamento de la madre está guardada la revelación última que, en el umbral de su muerte, encuentra el protagonista. Allí están, ocultos en el placar, en los cajones, en los zapatos, pequeños paquetitos de billetes y monedas con la suma exacta que él le había prestado en los últimos, largos años, para todos sus gastos: "Siempre es poco dinero, caja chica y siempre cantidades diferentes, muy específicas, que parecen responder a alguna necesidad puntual" (Pauls, 2013: 206); se trata de una colección de plata no gastada, de "todo lo que le presta, todo lo que le da para que gaste, pague, cubra, se salve de esas emergencias que la ahogan" (2013: 207). Toda la *historia del dinero* parece acumulada en esa dispersión descubierta al final, como si la madre hubiera entendido antes que nadie que, para decirlo en los términos en los que Zelizer (2011: 17) define el significado social del dinero, los billetes, a pesar de ser anónimos, no son todos iguales o intercambiables. "Al marcar el dinero la gente da un paso más: crea su propio espectro en lugar del que le presentan los gobiernos y los bancos" (Zelizer, 2011: 247).

El significado social que le da al dinero la madre del protagonista resulta, así, aquello que permite reconocer finalmente y de golpe su temporalidad y, con ella, todo su sentido histórico. Para hacerlo, ese dinero ha sido puesto *fuera de circulación*, sustraído al mercado, coleccionado (y esta palabra la usa el propio texto), extraído del orden capitalista, des y revalorizado. El relato calendarizado se encuentra, de ese modo, como el mismo protagonista, con el "dinero marcado", solo que ese dinero marcado, en Argentina, está marcado social y también temporalmente, es dinero contable en más de un sentido. De allí que la historia del dinero sea, a la vez, historia nacional e historia de vida, e historia también de las tretas personales o de las estrategias fallidas para lidiar con él, para intentar controlar el descontrol que el capitalismo económico-financiero habilita, para intentar socavarlo escondiéndolo en el placar.

Vivir con lo justo, quedarse sin plata, tener unos billetes sueltos en el bolsillo, tener un sueldo, cobrar unos pesos, deber unos pesos, pagar el alquiler, contar las monedas, contar un robo, ganar un dinero, volver a quedarse sin plata, ganar más dinero, ganar un premio, pagar las cuentas, pedir prestado, cobrar un trabajo, cobrar otro trabajo, cobrar otro trabajo más... El día a día del escritor, narrado en esos diarios íntimos atribuidos públicamente a esa suerte de *alter ego* de Piglia que es Emilio Renzi, está atravesado por la dificultad para compatibilizar la dedicación a la escritura con la necesidad de ganarse la vida y por todas las tretas para poder hacerlo. La imaginación del escritor no solo debe activarse ante la hoja en blanco sino también para resolver ese corte amenazante entre dinero y vida literaria.

En los dos primeros volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi, Años de formación* (2015) y *Los años felices* (2016), que abarcan respectivamente los períodos de 1957 a 1967 y de 1968 a 1975, y en menor medida en el último, *Un día en la vida* (2017), que llega al retorno de la democracia en 1983, se registra la dificultad de vincular los medios de vida con los modos de vida y, si se los lee en detalle, la posibilidad de llevar adelante, aunque con idas y vueltas, esa vinculación. Como si dijéramos que lo que se narra es el pasaje de una preocupación obsesiva por la falta de dinero en el primer volumen, que concluye con el premio y la publicación del primer libro de cuentos, a una tranquilidad creciente ante los ingresos recibidos por el trabajo literario, o sea el encuentro paulatino entre dinero y literatura. Las entradas son ostensibles al respecto, y estas frases casi tomadas al azar de los años 1965 y 1966, que es cuando se intensifica la preocupación, sirven solo de ejemplos: "No quiero empezar otro cuaderno porque no tengo plata para comprarlo" (lunes 29 de marzo de 1965; Piglia, 2015: 177); "Siempre estamos sin plata, espero que la revista —donde hemos invertido nuestras reservas— funcione bien" (lunes 17 de mayo de 1965; 2015: 186); "En definitiva lo que realmente me preocupa son los desvíos en el camino: pruebas, trámites, encuentros, etc. Para mejor tengo solamente cinco mil pesos para terminar el mes" (viernes 4 de marzo de 1966; 2015: 235).[5]

La secuencia completa va de la decisión de ser un escritor e intentar hacer solo trabajos más o menos vinculados con la literatura (docencia en la carrera de Historia, actividades editoriales, periodismo), con las consecuencias materiales adversas que ello implica, a mejorar las condiciones laborales (dirección de colecciones, premios literarios, entre otras) hasta conseguir un adelanto económico importante por su primera novela: todo eso, entre 1957 y 1980, aproximadamente. De hecho, todavía en 1968, cuando ya ha aumentado su dedicación a las actividades literarias, Piglia/Renzi hace un balance que enfatiza, antes que otra cosa, el aspecto económico, y entonces, el martes 24 de diciembre, escribe: "Termina un año cuyas virtudes se reducen al dinero. Pasé a ganar cien mil pesos por mes, en lugar de los treinta mil que ganaba el año pasado. Autonomía, tiempo libre" (Piglia, 2016: 101). En cambio, y a diferencia de la más compleja puesta en circulación de los cuentos hacia fines de la década de 1960, la publicación de *Respiración artificial*, su primera novela, parece reunir todos los valores al mismo tiempo y generar por primera vez verdadera satisfacción. Así, el jueves 22 de abril de 1980, Piglia/Renzi anuncia: "En Pomaire me ofrecen cinco mil dólares de anticipo y publicar la novela en diciembre. De modo que voy a aceptar" (Piglia, 2017: 112), y el domingo 8 de junio aclara cualquier duda al respecto: "Por mi parte, realizo algunos de mis deseos más íntimos que me acompañaron durante más de veinte años. La novela los ha realizado y en ese sentido cierra un ciclo iniciado en 1957. / Quiero

comprar: una alfombra, una lámpara de pie, otro par de anteojos" (2017: 114). Por supuesto, Ricardo Piglia, desdoblado en Emilio Renzi, es el propio ejemplo de la concreción feliz de todo ese pasaje, aun cuando la distinción entre literatura y escritura siga siendo un conflicto hasta el final de su vida.[6]

En *Los diarios de Emilio Renzi*, Ricardo Piglia recogió el diario personal que había llevado a lo largo de décadas en los ya míticos trescientos veintisiete cuadernos paralelamente a su producción ficcional y ensayística. En ese relato calendarizado que puede seguirse a lo largo de casi treinta años, la vida se encuentra con el dinero, y lo hace tramando, en un nivel material pero también simbólico, la constitución del escritor. En el relato autobiográfico, por lo tanto, dinero y vida se entrelazan: el tiempo del escritor, de la vida del escritor, es, tanto como el tiempo de la escritura, el tiempo del dinero entendido en términos de ganancia y de pérdida, de gasto y de cobro, de acumulación y consumo. La relación del dinero con la vida se temporaliza en la misma noción de trayectoria, que es esa suerte de historia del escritor (de sus realizaciones, sus posibles, sus condicionamientos). De allí que haya apenas un resabio de alegorización, acotado a uno de los relatos inéditos que, precisamente en la edición de los diarios, Piglia intercala entre las entradas del primer volumen. Se trata de "La moneda griega" que, en la senda del Borges de "El zahir", reelabora el motivo de la moneda que pasa de mano en mano cuyo valor es puramente simbólico y no material: "No representa nada, salvo lo que se ha perdido. Está ahí, fechada pero fuera del tiempo..." (Piglia, 2015: 274). Y tanto lo está que la moneda griega remite a un episodio menor calendarizado en el diario: un mendigo le entrega un dracma a una chica que a su vez se la da a Renzi, quien la usa cada vez que tiene que tomar una decisión difícil (2015: 118). Fuera del tiempo, entonces, la moneda no representa nada, a la vez que, subsumida en la calendarización del diario, lo que significa en tanto dinero va perdiendo su potencia alegórica hasta ser puro valor de cambio.[7]

Pero esa posibilidad de vincular dinero y vida en la temporalización propia de la trayectoria radica también en el éxito, aun cuando sea relativo, de las tretas económicas que se pueden sondear a lo largo del relato y cuya necesidad de activación no se tarda en admitir mientras se apuesta a la escritura: "1966. Julio. *Jueves 14* ¿Cobraré por fin? De eso dependen muchas cosas. Ahora es también necesario aprender las técnicas para sobrevivir" (2015: 258; el énfasis pertenece al original).

Casi podría decirse que la treta final es el doble nudo económico y simbólico que consiste en capitalizar los diarios personales y entregarlos al público por la vía de la ficcionalización. *Los diarios de Emilio Renzi* pueden leerse, así, como activación de una imaginación narrativa que pone en valor la trayectoria de vida y su relato íntimo, dándoles a esa vida y a su relato, al final, un valor agregado. El valor agregado radica sobre todo en esa suerte de mano de obra con la que se concentra en apenas tres volúmenes (poco para una vida pero mucho para la literatura) el contenido de las cientos de decenas de cuadernos autobiográficos. Porque el escritor Ricardo Piglia se convierte, finalmente, en editor de sí mismo: transcribe, resume, condensa, acorta, corrige, modifica, sustituye, agrega, expande, interviene la escritura autobiográfica. E interviene también, por lo mismo, el calendario. Ese relato calendarizado, pese a su orden estrictamente cronológico, está intervenido ya que, además de los saltos propios de cualquier diario, presenta reducciones y expansiones, y más todavía, presenta el escándalo de todo calendario: el anacronismo. Si el primer diario de *Años de formación* recoge en apenas unas veinte entradas la vida transcurrida en 1957 y 1958, otros años resultan expandidos por el intercalado de relatos que habrían sido escritos en esas fechas (como "Una visita"

en 1960 o "El nadador" entre 1964 y 1965), y cada volumen aparece enmarcado por un texto a modo de prólogo que ofrece ciertas pautas de lectura y corresponde al presente enunciativo de la edición (por ejemplo, "En el bar", que abre *Los años felices* y explica la elección de "series" para clasificar los contenidos y la decisión final de publicar los cuadernos en orden). En cuanto al anacronismo, producido alrededor de la fecha de estreno de una película o de un disco, su función es servir como índice velado de la ficcionalización implicada en el proceso de edición. En el texto final de *Años de formación*, "Canto rodado", se explica parte de este procedimiento, como si Renzi se lo explicara a Piglia:

> Los estamos copiando sin seguir un orden cronológico, me muevo en el tiempo, como ya te he dicho, mis cuadernos son para mí la máquina del tiempo. [...] Paso de una época a otra, al azar, tengo los cuadernos guardados en cajas de cartón, sin indicación de fechas ni de lugar. De modo, dijo, que abro una caja, a ciegas podríamos decir, y a veces estoy en el pasado remoto. 1958 por ejemplo, digamos, y al rato estoy leyendo lo que hice en 2014, es decir el año pasado (Piglia, 2015: 357 y 358).

Según busca poner en evidencia la edición final de los diarios de Piglia, o sea *Los diarios de Emilio Renzi*, la convivencia y relación entre temporalidades excede la mera relación entre un tiempo del enunciado (lo vivido) y un tiempo de la enunciación (la escritura de lo vivido). Por supuesto, ese juego temporal es fundamental para pensar la cuestión de la autobiografía y, en especial, de los diarios, pero en el marco de esta exploración sobre el dinero, lo que me interesa es cómo esa retemporalización llevada a cabo en la edición final afecta el vínculo entre dinero y vida.[8] Y lo hace, más que nada, porque ese vínculo se lee o relee de otro modo si la perspectiva ancla en el final de la vida, o mejor dicho: en el final de la trayectoria del escritor. Con esa perspectiva, el vínculo entre dinero y vida no es ni inexistente o indiferente, ni tampoco es un vínculo perdido, sino que es aquello que, aunque constitutivo, se tiene que ganar: es un camino posible, potencial, cuyo recorrido relativamente exitoso solo se conoce, precisamente, al final de la trayectoria, pero que, por lo mismo, ya se conoce al comienzo de la edición de los diarios. Como dije, ese corte entre dinero y vida se va recomponiendo, por medio del trabajo literario, hasta ser sustituido por su vinculación. A diferencia de otras lecturas, entonces, que plantean una incompatibilidad definitoria, acá el dinero forma parte de la vida del escritor, al igual que la sociabilidad literaria, la lectura o la escritura. El relato calendarizado de la vida del escritor es, así, también el relato calendarizado de su relación con el dinero.

Diario del dinero de Rosario Bléfari

El *Diario del dinero* de Rosario Bléfari es todo un registro de economía doméstica: lo que se gasta en el supermercado, en un café con medialunas, en las compras básicas de ropa, en el pase para el transporte, en el arreglo de una computadora, en los servicios públicos, en los remedios. Y también, un poco dentro y un poco fuera de la economía doméstica, es un registro de lo que se gasta en producir arte; en este caso, música: la inversión de dinero en su trabajo, desde las grabaciones al arte de tapa, desde los demos a la puesta en escena de los *shows* en vivo. El *Diario del dinero* de la cantante, compositora, actriz y escritora Rosario Bléfari es un registro del equilibrio inestable entre lo que se gasta y lo que se gana. En la contratapa, ella misma define con precisión su libro y también sus usos potenciales: "Una forma de contar el dinero que puede servir como materia de análisis para economistas y sociólogos, un registro para que los chismosos revisen o para quien pueda llegar a preguntarse de qué modo sobrevive en este mundo alguien como yo". "Alguien como yo" es una artista de la escena independiente o alternativa, que circula en los márgenes del mercado, y también es alguien que sabe que se la reconoce como artista de culto y eso puede provocar curiosidad sobre su vida, y también es una mujer todavía joven, con una pareja y una hija adolescente, cuya economía doméstica puede servir de insumo para los estudios sociológicos.

Pero "alguien como yo" es sobre todo quien, a unos meses de su muerte por una enfermedad terminal que la acecha hace varios años, decide disponer sus diarios personales a partir de la relación que su vida tramó con el dinero: cómo sobrevive en este mundo alguien como ella. Para eso, Bléfari despliega narrativamente una imaginación que primero fue económica y que exhibe la activación cotidiana de todas las tretas y las artimañas necesarias para sobrevivir en un mundo como este, es decir, en un mundo capitalista que le es hostil a una artista independiente. Apenas un ejemplo, casi tomado al azar, de agosto de 2014:

> Estos días podremos tirar con esos $1000 y también por suerte con lo que F. tiene destinado al alquiler. Cuando llegue el día de renovar el plazo fijo, si no cobro nada aún, voy a tener que sacar $1000 de los $3000 que tengo ahorrados. Eso incluye plata de los discos, $2000 que son de ventas y "no me pertenecen", así me lo pienso para no gastarlos, son de los discos.
>
> En el banco hay además en un plazo $7000 del grupo Sué Mon Mont para fabricar los cd.
>
> El sábado compré $700 en mercadería en Carrefour con la tarjeta. De eso y de otras pequeñas compritas aledañas saqué bastante comida. Salieron pizzas, pan, panqueques, un súper guiso, milanesas de pollo y voy a hacer también empanadas, creo que tenemos con todo esto para unos cuantos días, ojalá que sea para toda la semana. Quedan ravioles congelados también, papas y más verduras para inventar algo más.
>
> I. me dio $100 cuando fui a ensayar porque voy a cantar de invitada en la presentación del disco, como viático. Muy bien, pero en vez de tomar un taxi, aunque me congelé esperando el colectivo, guardé esa plata para pagar los $400 de la obra social. El miércoles hay dentista y hay que pagar otros $400 por los aparatos de Nina (2020: 15 y 16).

Los gastos del mes siguen: clases de inglés para la hija, gimnasio para la hija y para ella, pasajes y gastos varios de unas breves vacaciones de invierno. Elegí ese fragmento porque todo aparece ahí: los gastos y las ganancias, los rebusques

domésticos y los saberes económicos de la vida cotidiana. ¿Cómo no sentirnos cerca, cómo no sentir empatía, como se suele decir, e incluso identificación, ante las presiones económicas cotidianas, ante las cuentas y los cálculos que tenemos que hacer día a día para sortear la inestabilidad que provoca el abismo inflacionario en Argentina? ¿Podemos entender mejor el mundo capitalista que habitamos después de leer el *Diario del dinero* de Rosario Bléfari? ¿Podemos encontrar allí aperturas y salidas? ¿Nos estimula, acaso, justamente por identificación, para activar nuestra propia imaginación y lidiar con él, sobrevivir en él? ¿Y para darnos cuenta concretamente de cómo viven otros?

El diario de Bléfari se parece a los diarios de Piglia/Renzi porque se trata también de un diario de artista o escritora que está atravesado por otras series, en este caso el amor, la dispersión, la convalecencia, etc.[9] Sin embargo, se distancia de él porque su cronología, si bien puede reconstruirse por las fechas de las entradas, está alterada: empieza en 1983 (podríamos decir que justo donde termina el diario de Piglia) y llega hasta 2019 (justo cuando le contratan el texto que sería *Diario del dinero*), pero son pocas las tiradas que siguen ese orden. El orden, más bien, parece combinar la secuencia cronológica con la secuencia temática, aunque tampoco hay grandes subrayados en ese sentido, sino lazos flojos, sutiles. Con esa particular progresión, que no está dada por la cronología, se logra un efecto tan eficaz como acorde a la economía argentina: el dinero, afectado por las devaluaciones y la inflación, siempre es un obstáculo, en particular en situaciones de precarización laboral como la de los artistas alternativos.

En ese desorden contable que lo aleja de Piglia, quien finalmente presenta un diario de escritor progresivamente exitoso que solo entra en crisis cuando la política se impone a la economía en el contexto de la dictadura militar iniciada en 1976, *Diario del dinero* se acerca, aunque como documento autobiográfico, a la *Historia del dinero* de Alan Pauls, porque muestra no solo los vaivenes personales de la relación de la vida con el dinero sino los propios vaivenes del dinero en Argentina. Y se acerca más todavía, aunque no por el soporte o formato, a la obra biodramática o documental *Por el dinero*, estrenada en 2013 en el ciclo Proyecto Manual y dirigida y protagonizada por la coreógrafa y bailarina Luciana Acuña y el realizador cinematográfico Alejo Moguillansky, en la que la pareja de artistas trata de explicarse en qué gasta el dinero que ganan entre los dos con sus trabajos artísticos y por qué no les alcanza para vivir.[10] Para ello, lo que hacen es contabilizar las facturas y las cuentas de la vida cotidiana, mientras discuten el modo en que llevaron adelante esa misma obra que están haciendo. Solo que el hecho de que se trate de una puesta en escena permite algo que la narración literaria no permite: en las sucesivas puestas, de 2013 a 2014 y al año siguiente y así sucesivamente cada vez, la obra se fue adecuando al presente de la representación documental y redoblando la conexión directa con la vida propia de un biodrama: las cifras y los valores del dinero se fueron actualizando según... la inflación. Esta particular calendarización de la obra biodramática y documental produce una historización económico-afectiva del vínculo entre dinero y vida que está en la base, también, de la obra de Bléfari.

Dinero contable, entonces, en el relato calendarizado del *Diario del dinero* de Rosario Bléfari: un dinero contable con el que se cuenta el dinero y se cuentan los modos de obtenerlo y de hacerlo durar para que no se gaste, y todo eso en el mismo proceso de hacer valer la propia vida en el relato. Porque se trata acá de una vida puesta en valor en el relato calendarizado del diario del dinero, pero de una vida puesta en valor en el umbral de la muerte. "Cómo sobrevive una chica como

yo": reconvirtiendo el valor simbólico de la vida de artista en el valor económico de una última producción artística. Porque en *Diario del dinero*, en su composición y publicación, puede sondearse también, para encontrarla, la treta de la mujer artista, la cantante, la escritora alternativa en el mundo capitalista en que vivimos.

1 Pauls y Piglia escribieron en la década de 1990 sus propias *ficciones del dinero*, en las que entregaban módicas alegorías: en *Wasabi* (1994), de Pauls, al protagonista le crecía un bulto en la espalda a medida que no lograba terminar una novela con la que se había comprometido al ganar una importante beca de escritura en Francia; en *Plata quemada* (1997), de Piglia, unos jóvenes delincuentes protagonistas de un robo millonario le prendían fuego al botín convirtiéndolo en pura ceniza cuando, sintiéndose acorralados por la policía, supieron que iban a morir (Laera, 2014b).

2 Emiliano Rodríguez Montiel, en lo que es el primer estudio sistemático sobre la obra narrativa completa de Alan Pauls, describe la novela como "una mitología intimista de la clase media argentina que gasta, juega, pierde y vive alrededor del dinero" (2024: 155).

3 Al analizar la convertibilidad de 1991 entre peso y dólar, Alexandre Roig advierte que la creación de una suerte de "moneda eterna" complejizó el vínculo con el pasado, ya que "se lo niega desde el punto de vista de las relaciones sociales económicas y se lo reivindica en el plano simbólico" y así, explica, "el pasado se hace presente solo para representar lo que existe de *eterno* en la historia argentina" (2016: 51; el énfasis pertenece al original); el ejemplo que da es el modo en que la ley de convertibilidad buscó cortar con el pasado a la vez que encontró en la imagen del presidente Carlos Pellegrini en el viejo billete de diez mil pesos, en el que se fijó el tipo de cambio, una continuidad simbólica por haber sido él quien llevó a cabo la primera convertibilidad tras el crac de 1890.

4 Mariana Luzzi y Ariel Wilkis, en su libro sobre la historia del dólar en Argentina desde una perspectiva sociológica, señalan su temporalidad al analizar el modo en que las diferentes coyunturas de la moneda estadounidense en el país han incidido en los posicionamientos de los diversos actores sociales frente a ella (2019: 86). Si bien el inicio de la historia entre la Argentina y el dólar se data frecuentemente en los años setenta por combinar inflación alta, apertura económica y crisis del sector externo, ellos proponen una periodización que arranca con la popularización del dólar en los años cincuenta (2019: 115). En ese sentido, la novela de Pauls, focalizada en los setenta, hace además un movimiento hacia atrás, como ya señalé, precisamente a los cincuenta, de modo tal que podemos leer la historicidad del dinero en función no solo de la temporalidad de la moneda argentina sino también del dólar y no solo de una temporalidad cronológica sino, como veremos enseguida, de la temporalidad de su puesta en crisis.

5 Antes de la dedicación a la escritura, la relación entre literatura y dinero se concentra en el valor de los libros: "Compré los tres tomos de *Los caminos de la libertad*, de Sartre, por doscientos sesenta pesos en la librería Erasmo", asienta en diciembre de 1959 (Piglia, 2015: 47).

6 En la *Encuesta a la literatura argentina* que llevaron a cabo Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano a comienzos de la década de 1980 para la colección Capítulo del Centro Editor de América Latina, la última pregunta está dedicada a la relación entre literatura, dinero y medios de vida: "¿Vive usted de la literatura? ¿Qué otras actividades realiza o ha realizado?". Piglia les responde a los organizadores, quienes por entonces eran sus compañeros de ruta en *Punto de Vista* y antes en *Los Libros*, con

una distinción entre literatura y escritura: "Vivo de la literatura pero no de la escritura, o si se prefiere, me gano la vida leyendo. En los últimos quince años me he ganado la vida alternativamente como asesor editorial o enseñando literatura". Aunque siempre interesado en el funcionamiento ficcional del dinero (como se observa en los textos críticos sobre Roberto Arlt de mediados de los años setenta o en la elaboración de la novela *Entre hombres*, que registra en los diarios y se concretaría a fines de los noventa con la publicación de *Plata quemada*), al responder la encuesta no se adentra en la difícil relación personal y profesional que sostiene con él.

7 Y podríamos decir, además: por un lado, el dracma simbólico, alegorizante, fuera de uso económico pero con valor de uso literario; por otro lado, el peso y también el dólar, llenos de valor (poco o mucho) de cambio y en los que pueden seguirse los itinerarios profesionales y vitales del propio Piglia, de la casa en la provincia de Buenos Aires donde inicia su contacto con los libros a la Universidad de Princeton donde lo contratan para enseñar literatura (y por eso mismo, podríamos leer el diario de Piglia/Renzi a la luz de la historia del dólar en Argentina de Luzzi y Wilkis [2019] que también empieza en los años cincuenta del siglo xx y termina al final de la segunda década del siglo xxi).

8 Respecto de la oscilación entre novela y diario íntimo de *Los diarios de Emilio Renzi*, se han realizado diferentes lecturas según se ponga el foco en el género autobiográfico (Rodríguez Pérsico, 2017), en la concepción de la literatura (Montaldo, 2019) o en el "efecto de vida" (Laera, 2022). La bibliografía sobre esta obra de Piglia aumenta cada vez más, de modo que doy solo algunos ejemplos que contribuyen a pensar la relación sobre la que acá trabajo a partir del dinero.

9 El *Diario de la convalecencia propia* está intercalado con ese título dentro del *Diario del dinero* y pese a su brevedad arma serie con otras entradas vinculadas con la enfermedad: por su parte, *Diario de la dispersión* es, de hecho, el nombre de un volumen que se publica póstumamente, en 2023, también por la editorial Mansalva, de Francisco Garamona, amigo de la autora.

10 *Por el dinero* se estrenó en 2013 como parte de la tercera edición del ciclo Proyecto Manual llevado a cabo por el Centro Cultural Rojas, y trabajaba a partir del *Manual de danzas nativas*; la obra se volvió a poner en escena al año siguiente en el Centro Cultural San Martín y durante 2015 también en algunas salas del interior del país, igual que en años posteriores. En 2019, con una trama en la que el dinero forma parte de una búsqueda aventurera y que sostiene una relación débil con la obra, Moguillansky dirige una película llamada también *Por el dinero*.

II. Las novelas anticapitalistas o cómo vivir de otro modo

DE PRONTO, con apenas un año de diferencia, aparecieron algunas novelas bien contemporáneas que desplegaban una imaginación decididamente anticapitalista sobre el mundo. En ellas no hay alegorías interpretativas como en las ficciones del dinero ni tretas domésticas para sortear las dificultades económicas como en los relatos calendarizados. En cambio, es posible sondear allí estrategias para combatir el capitalismo y cambiar por completo, incluso liquidar, el orden capitalista del dinero contable. Se trata de novelas que nos instigan, por las historias que cuentan y los procedimientos que usan, a interrogarnos sobre el mundo en que vivimos. Pero ¿cómo lo hacen? ¿Qué hay, en los recursos y procedimientos a los que recurren para contar esas historias, que impacta sobre la percepción y la comprensión del mundo capitalista al que parecen estar conjurando mientras imaginan otros modos de vida?

Las dos novelas que me incitan a explorar estas relaciones entre modos de vivir y modos de narrar son muy recientes, se publicaron entre mediados de 2021 y principios de 2022 y presentan dos atractivos fundamentales para iniciar esa exploración: no sabemos si el anticapitalismo que ostentan tendrá un alcance narrativo mayor o es un fenómeno acotado, y encima, en principio, no tienen nada en común: no han sido relacionadas en reseñas ni en estudios críticos y la lectura de una de ellas no conduce naturalmente a la otra porque van por carriles bien diferentes. Sin embargo, encuentro la posibilidad de sondear en ambas la relación entre novela y capitalismo en el presente a partir de esa suerte de imaginación anarco que despliegan. Se trata de *Modesta dinamita* de Víctor Goldgel y de *Derroche* de María Sonia Cristoff: dos novelas muy elaboradas compositivamente, temáticamente revulsivas y con una discordancia que irrumpe en la narración, algo que escapa a toda lógica, casi como nuestra propia comprensión del mundo.

Modesta dinamita de Víctor Goldgel y Derroche de María Sonia Cristoff

En 2021 Víctor Goldgel, formado como investigador primero en la Universidad de Buenos Aires y después en la academia de Estados Unidos, donde actualmente enseña literaturas de América Latina, publicó, por la editorial independiente Blatt & Ríos, *Modesta dinamita*, su segunda novela tras *Baquelita* (2011). La novela cuenta una historia familiar distribuida en dos tiempos que se alternan y con varios narradores en primera persona. Por un lado, el tiempo presente parece condensar las últimas décadas de una enrarecida ciudad de Buenos Aires y transcurre por completo en una tarde de intensas lluvias, cuya secuencia se da a conocer a través de la interioridad en primera persona de varios de los personajes: una adolescente va con su madre al velatorio de su abuelo, realizado en una biblioteca anarquista de un barrio conocido hasta hace unos años por su tendencia a la inundación, donde se encuentra con otros familiares y amigos del hombre que murió. Por otro lado, el tiempo pasado abarca la vida de ese anciano, perteneciente a una familia judía de imprenteros, y el narrador es él mismo una vez muerto: va desde su niñez a comienzos del siglo xx y sus inicios en el anarquismo en la década del veinte hasta el momento en que, varios años después, un hecho fortuito le depara consecuencias irrevocables cuando una bala que le dirigen como reacción ante el atentado perpetrado en un club de élite mata a su hermano. Entre ambos tiempos, en la novela se insertan episodios mínimos que son clave para conocer la vida entera de los protagonistas.

Por su parte, a comienzos de 2022, María Sonia Cristoff, escritora con prestigio en la escena literaria, finalista del premio Médici, autora de varias novelas, algunas de ellas traducidas a otros idiomas, publicó *Derroche*, con la que ganó el premio Sara Gallardo. La historia también transcurre en dos tiempos, narrados en indirecto libre y en primera persona. En el presente, una mujer relativamente joven, con un cargo de gran responsabilidad y exigencia en una universidad privada, recibe la carta-legado de una tía con la que había tenido una relación estrecha en su infancia y juventud en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, al que se traslada por cuestiones testamentarias durante unos pocos días que se extienden cada vez más y terminan dándole un vuelco inesperado a su vida. El pasado se narra en la extensa carta que solo puede leerse cuando su narradora ya ha muerto y en la que se intercalan fragmentos de un diario íntimo, recuerdos y pequeñas biografías de personajes aleatorios: la tía cuenta la historia familiar de sus padres que en los años veinte militaban en el anarquismo y tenían una imprenta en su casa, su propia historia como librepensadora y también la infancia de la protagonista y el rumbo que tomó al mudarse a la ciudad.

Las dos novelas, como resulta evidente, presentan tramas complejas, con varias historias, varios narradores y varios tiempos. Pero en las dos, además, hay ciertas cosas en común que le ponen una nota discordante al relato. Para empezar, en ambas el pasado aparece en la narración de alguien que ha muerto: el abuelo anarquista, la tía librepensadora hija de libertarios. Pero hay también en las dos un narrador aún más discordante que fisura cualquier ilusión realista. En *Modesta dinamita* se incluyen capítulos en los que el narrador es el plomo: el plomo de las balas pero, sobre todo, el de la imprenta, cuenta su historia a lo largo de los siglos hasta llegar a la vida del protagonista y su familia. En *Derroche* hay un extenso último capítulo en el que quien narra es, sorprendentemente, un chancho salvaje: un chancho humanizado que juega libremente en el parque de la casa de provincia, que se hace amigo de la protagonista, que forma parte de una banda de *rock*

local, que finalmente deja atrás un imprevisto éxito musical en la ciudad y se entrega a recorrer el campo sin otro objetivo que sentirse libre. Más allá de lo humano y con una subjetividad propia, el plomo y el chancho: el plomo en el extremo mineral de los metales pesados; el chancho en el extremo de la naturaleza salvaje. Como si hubiera que salirse de lo humano para poder entender la lógica del mundo. Como si hubiera que salirse de lo humano no como minusvalía (esa es la lógica humana, finalmente), sino para estar en condiciones de obtener atributos que lo superen: sensibilidad, racionalidad, comprensión, palabra, conocimiento de sí mismo y de los otros, posibilidad de ver más allá de lo que se ve, alcanzando una suerte de omnisciencia narrativa e instaurando, en cada caso, una tercera temporalidad: por medio del plomo se accede a un resumen de la historia de la humanidad y sus efectos en el presente, mientras por medio del chancho se avista desde el presente un futuro alternativo al de la sociedad a la que pertenecen los protagonistas. En esa discordancia, en esa falta de correspondencia, de armonía propia del mundo y a la vez del relato, es donde leo una resolución narrativa anticapitalista. Y es allí, también, donde me interesa interrogar la relación más general que entablan las novelas con el mundo: qué hace la novela con los materiales disponibles, cómo los selecciona, cómo los ordena y para qué lo hace, qué operaciones realiza o qué efectos provoca, en qué medida puede encontrarse en la novela, localizadamente, lo que Rancière (2011) llama una "política de la literatura".[1]

El punto de partida vuelve a ser, una vez más, el dinero. El dinero como cifra capitalista. Y por eso mismo, solo puede ser con él, con el dinero, que se trame también una imaginación anticapitalista. En *Modesta dinamita* la célula anarquista a la que pertenece el protagonista monta una imprenta (desde ya, ¡con tipos de plomo!) para emitir billetes falsos; en *Derroche*, la tía librepensadora le lega a su sobrina un tesoro escondido en el jardín de su casa que no para de aumentar porque es producto del chantaje vitalicio a un grupo de personas que ocultan placeres prohibidos. Como podemos notar, no hay acá interrupción del flujo de capitales, no se altera la circulación del dinero; por el contrario: lo que hay es un modo espurio de aumentar la circulación. Hay falsificación a gran escala (no un par de billetes falsos de origen desconocido, como en *Varamo*, de César Aira), hay tareas de inteligencia para llevar adelante grandes operaciones de chantaje que en parte se gastan y en parte forman el tesoro creciente entregado como herencia (no el producto de un robo que finalmente se convierte en una pila de fuego como en *Plata quemada* de Ricardo Piglia). A diferencia de las ficciones del dinero de finales del siglo xx, con sus alegorías, y de los relatos calendarizados de las primeras décadas del siglo xxi, en los que nadie logra acumular dinero y el dinero poseído o guardado pierde todo valor, lo que se advierte en estas novelas es la decisión personal de participar del proceso de circulación. Como dice también Harvey:

> En la circulación del capital es muy importante la continuidad del flujo. El proceso no se puede interrumpir sin sufrir pérdidas. También hay fuertes incentivos para acelerar la velocidad de circulación. Los que pueden cubrir más rápidamente las distintas fases de la circulación de capital obtienen mayores beneficios que sus competidores (2012: 42).

¿Dónde está el anticapitalismo de estas novelas, entonces? En que los protagonistas "se mueven rápido" pero lo hacen espuriamente: ilegalmente. Sus competidores no son aquellos a los que van a parar los billetes falsos ni las víctimas del chantaje. Sus competidores se concentran en uno solo: el propio capital. La acción anticapitalista no requiere una crisis (definida como "estado de bloqueo para la

producción de excedentes y la reinversión", Harvey, 2012: 45) sino una decisión personal que tiene fundamentos ideológicos. Como ninguna novela argentina antes salvo la excepcional y culminante ficción del dinero que fue la dupla *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt (1929 y 1932), en la que se superponían y mezclaban todos los planos del dinero y el capital, dando un salto que la convertía en toda una novela anticapitalista, emergen ahora estas novelas.[2] Sus fundamentos ideológicos los da el anarquismo e implican una instancia necesariamente activista.

A esta altura, quiero retomar una duda que planteé antes acerca de la proyección a mediano plazo de la imaginación anticapitalista de la novela contemporánea. Y quiero retomarla porque justamente por la vía del anarquismo hay otras novelas que se acercan a las que me ocupan. Una es *La jaula de los onas* (2022) de Carlos Gamerro: aunque no hay dinero contable, hay en ella anarquismo. Y lo hay constitutivamente ya que uno de los dos protagonistas es un obrero anarquista alemán, mientras el otro es uno de los onas sobrevivientes de la Exposición Universal de París de 1889 a la que llevaron a un grupo de indios enjaulados para exhibir en Europa. El anarquismo acá no atenta contra el dinero que concentra la posibilidad de destrucción del capitalismo, sino que enlaza afectivamente con la búsqueda de una identidad originaria que denuncia la relación de cuño capitalista entre naturaleza y cultura. En esa búsqueda, que abarca décadas hasta llegar a las tierras originarias y en la que también se puede reconstruir un calendario pero de la historia internacional, el anarquismo aparece no solo en la figura del anarquista alemán que comparte su vida con el ona desde su encuentro en París, sino también en las huelgas obreras en Estados Unidos a finales del siglo XIX y en las protestas de los trabajadores argentinos en la Patagonia en las primeras décadas del siglo XX, de las que ambos participan. La otra novela, del mismo año, es la exitosísima *Trust* (2022) de Hernán Díaz, traducida al castellano como *Fortuna* y con la que ganó el premio Pulitzer. Lo que habilita la posibilidad de relacionar con las anteriores a esta novela escrita en inglés y cuya historia transcurre predominantemente en Nueva York es que su autor es argentino y tuvo una formación académica inicial en la Universidad de Buenos Aires antes de instalarse en Estados Unidos. Y la presencia del anarquismo en la trama, en ese contexto, llama aún más la atención: el padre de una de las protagonistas y narradoras de la novela es un imprentero anarquista cegado por la ideología y de quien no se sabe bien hasta qué punto la ha activado o la activa en la práctica; es un personaje retratado cariñosamente por su hija aunque a la vez con bastante condescendencia. Pero, sobre todo, llama la atención porque *Trust* es también una novela protagonizada por el dinero: es la historia de un financista en los años veinte y treinta y de su mujer, en la que se narra cómo se convirtió en el poseedor de una de las mayores fortunas del país, se detallan operaciones económicas y financieras, se habla de las altas y las bajas en la Bolsa, se explica una y otra vez la lógica del dinero y su circulación. Como si fuera una ficción del dinero de las que se escribieron en los años treinta pero contemporánea y con un alto componente de género, acá el anarquismo no funciona como punta de lanza del anticapitalismo en su relato del pasado (porque en este anarquismo no hay lucha) ni tampoco como el principio que debe actualizarse en el presente (ese desde el que narra la hija escritora ya anciana): el anarquismo acá, y quizás el contexto de escritura y circulación en lengua inglesa dé una clave al respecto, no está inserto en lo que llamo novela anticapitalista sino en lo que podría considerarse, al contrario, novela capitalista.

Con todas las inflexiones que puede tener el recurso al anarquismo en la novela contemporánea, lo que hay siempre es un momento de anclaje histórico que su presencia registra o evoca. En Argentina, el movimiento anarquista surgió aceleradamente con la ola inmigratoria de la década de 1880, que cambió por completo el paisaje social urbano y se compuso prioritariamente de inmigrantes italianos y de figuras o grupos de otras zonas de Europa (occidental y oriental). Lo que prevaleció fue la tendencia organizacionista que daría lugar al anarcosindicalismo, primero

por la influencia de Enrico Malatesta, que vivió en el país entre 1885 y 1888, y después, en entresiglos, por la de Pietro Gori. Ya a comienzos del siglo xx, y junto con el inicio de otra ola que incluía gran cantidad de inmigrantes de Europa oriental, un punto culminante de la historia del anarquismo argentino fue la Ley de Residencia (1902), que dictaminó la detención y expulsión de aquellos extranjeros en los que se advirtieran acciones perturbadoras del orden público sin intervención ninguna del Poder Judicial (una ley que, aun cuando ya no se aplicara desde bastante tiempo atrás, se derogó recién a finales de los años cincuenta). Se trató obviamente de una ley usada contra las organizaciones sindicales obreras, en las cuales anarquistas y socialistas tenían un rol protagónico y que habían dado lugar a numerosas huelgas en reclamo por las pésimas condiciones laborales a lo largo de la década de 1890 y que, aun con intermitencias pero con gran repercusión, tendrían lugar en las dos primeras del siglo xx. Muy poco después hubo dos grandes episodios de represión ante la movilización y la lucha obrera. El primero fue la Semana Roja de 1909 que concluyó con la prisión perpetua para el jovencísimo obrero ucraniano de origen judío Simón Radowitzky como consecuencia del atentado al jefe de policía que había llevado adelante la represión de las protestas del 1° de mayo, y quien lograría la amnistía recién en 1930. El otro fue la llamada Semana Trágica de 1918, una represión brutal ante la huelga de obreros metalúrgicos.[3]

Todos estos hechos que forman la historia del anarquismo en Argentina son importantes en las novelas de Goldgel y de Cristoff porque marcan fuertemente el imaginario nacional y porque las novelas presentan una intensa investigación del archivo anarquista. En *Modesta dinamita* se reconstruye en detalle la vida política y cultural de la época: la prensa libertaria, las organizaciones y las conspiraciones, los actos y el activismo, las calles, los cines, las películas, y hasta el propio Simón Radowitzky se convierte en personaje en un tramo de la historia narrada. Pero esa reconstrucción está elaborada de modo tal que se aleja de todo afán explicativo o pedagógico y nunca nos recuerda a una novela histórica. En *Derroche,* no solo se hace referencia a las prácticas y la prensa libertarias, sino que, además, entre los "cuadernos de infancia" de la tía directamente se insertan fragmentos de obras de teatro anarquista.[4] Ahora bien, en la importancia de la historia anarquista en la historia de las dos novelas hay algo que llama la atención: el tiempo anarquista de ambas es la década de 1920, o sea, el tiempo de los estertores del anarquismo. Estas novelas no recurren al pasado heroico del anarquismo sino al momento de su fracaso (no solo ante el gobierno sino ante sus pares socialistas). En ese punto, entonces, ¿cuál es el sentido de ese retorno al pasado? ¿Se trata, ya que es una actualización realizada en el mismo presente de las novelas, de una recuperación del discurso, de las prácticas, de esa "acción directa", como se insiste en decir en *Modesta dinamita* (Goldgel, 2021: 19), o de una utopía anticapitalista? Si hacemos un sondeo partiendo de los títulos vemos que enuncian dos acciones centrales en las respectivas historias: dinamitar y derrochar. Aunque son muy diferentes, ya que una refiere a la destrucción y la otra al gasto, tienen algo en común: son acciones anticapitalistas.

En su novela, Víctor Goldgel expone todas las posibilidades narrativas de esa dinamitación a través del plomo, a lo largo de la historia que cuenta en primera persona. El plomo habilita la lucha porque es la materia prima usada en la fabricación de municiones y sobre todo, acá, en los tipos de plomo de la imprenta que son las piezas con las que se imprimen los billetes falsos y la escritura libertaria; pero, además, el plomo envenena, porque el trabajo en la imprenta es una de las actividades de riesgo moderado debido a la intoxicación pulmonar con partículas de plomo

conocida como saturnismo, que ocasionó no solo muertes tempranas entre los imprenteros sino protestas reclamando garantías en las condiciones laborales.[5] Goldgel, investigador y crítico literario, parece tomar un tema afín a los estudios del nuevo materialismo (enfocados en la agencia no humana, las redes de lo animado y lo inanimado, las culturas de la naturaleza), solo que lo ficcionaliza. Y al hacerlo, dinamita todo, ya que no le alcanza con poner a narrar de entrada al fracasado imprentero anarquista una vez muerto, sino que pone a narrar en primera persona al plomo mismo y lo hace atravesar con su historia cultural toda la historia de la humanidad, llevando al extremo la agencia no humana.

En cuanto a la novela de María Sonia Cristoff, ¿cómo no leer en el derroche el gran gesto anticapitalista del presente? ¿No es acaso el derroche lo contrario de esa deuda que, como lo explica Maurizio Lazzarato (2013), constituye la relación fundamental que estructura el capitalismo, esa deuda que es la condición neoliberal del hombre en la actualidad? Todo lo contrario del crédito que consume al hombre, todo lo contrario de la austeridad, el sacrificio y el endeudamiento que atraviesan al individuo en la contemporaneidad y comprometen su futuro, el derroche. Si la deuda, como agrega Lazzarato, es pura performatividad y promesa permanente, el derroche convierte al futuro en presente. Así, la novela llega a su cierre con la narración que asume el chancho salvaje: el chancho que lo abandona todo y se dedica a recorrer los espacios naturales del campo, donde lo atrapan finalmente y le ponen un collar. Eso cuenta el chancho, y también su estrategia: quedarse inmóvil durante semanas porque sabe que apenas se mueva le disparan a matar, quedarse inmóvil hasta que al no darles lo que esperan de él ya no le prestan ninguna atención y entonces llega su oportunidad y se libera del collar y se escapa, y abandona todo orden social para retornar a la pura naturaleza y ser definitivamente libre. Al capitalismo no se lo puede dinamitar, parece decir el chancho: hay que derrocharlo para poder dejarlo atrás e ingresar a otro orden. La novela de Cristoff no solo habla del derroche (el del dinero, el del tiempo, el de la vida) sino que es en sí misma un derroche de las formas: cartas, diarios personales, fragmentos de textos anarquistas, *mails*, *whatsapps*, canciones, minibiografías.

¿Es necesaria, me pregunto, tanta complejidad narrativa como la que presentan estas dos novelas para entregar una imaginación anticapitalista? A la luz de la lectura conjunta, de la iluminación recíproca entre ambas, afirmaría que sí, que se precisan varias temporalidades para activar el futuro, varias voces, que es imprescindible la disonancia de la voz del plomo y del chancho salvaje, que es preciso volver a narrar el anarquismo en todas sus formas. Y también, que es preciso clausurarlo como programa histórico para encontrar un principio anticapitalista contemporáneo.[6] Para eso, y a diferencia de las ficciones del dinero que, en tanto novelas modernas en el umbral de su disolución, revelaban indirectamente el presente y alegorizaban módicamente el dinero como cifra económica del mundo, y de los relatos calendarizados del dinero contable que entregaban las artimañas para lidiar con él en el día a día, estas novelas prueban, ensayan, yerran, vuelven a probar, y aventuran, en el presente, futuros que entregan modos alternativos de habitar el mundo.

En esa relación entre novela y modos de habitar el mundo que vivimos, se puede reconstituir, como diría Jacques Rancière, la esfera en la que se designan ciertos objetos comunes y los sujetos que resultan capacitados para designarlos y argumentar sobre ellos. Esa constitución, siempre históricamente en disputa, "pone en escena lo común de los objetos y de los sujetos nuevos. Hace visible lo que era invisible, hace audibles cual seres parlantes a aquellos que no eran oídos

sino como animales ruidosos" (Rancière, 2011: 16). Para ingresar en esa disputa, dice también Rancière, se precisa de un tiempo extraído de otro lado (el trabajo, la labor, el ocio). Podemos pensar, en esta imaginación anticapitalista, que es el tiempo natural del plomo o del chancho, un tiempo en el que no solo se hacen ver y oír sino que, en su discordancia, pueden argumentar sobre hombres y mujeres, sobre los objetos y sujetos que han perdido la lucha o que se han quedado sin argumentos. Más aún: que solo *por* su discordancia pueden crear esas "nuevas formas de individualidad que deshacen las correspondencias establecidas" (*ibid.*: 69). En esta politicidad de la novela, en la que despunta lo que quiero ver como una política de la literatura en la medida en que interviene en la escena en tanto literatura, radicaría la posibilidad de un nuevo reparto de lo sensible: un nuevo recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido (*ibid.*: 16 y 17).

Sin embargo, y a diferencia de lo que afirma Rancière sobre la novela moderna como un síntoma de los nuevos tiempos, como un síntoma del estado del cuerpo social y de los restos de mundos colapsados, estas novelas no son síntomas del mundo real en el mundo de la ficción: no entregan un realismo sintomático sino una imaginación narrativa activista. Por esto mismo, tampoco son consolatorias ni anticipatorias ni comentarios ficcionales sobre el mundo que vivimos. Con su imaginación anticapitalista, con sus discordancias narrativas y sus desbordes formales, con sus pruebas y sus desafíos, nos incitan a explorar imaginativamente modos alternativos de la acción, no para llevarlos a cabo como anarquistas, sino para seguir explorando otros modos posibles de habitar el mundo, con deseo, un poco de dinamita, algo de derroche. Como a su vez puede hacerlo la crítica. Porque también me resisto a que sea, la crítica, solo un comentario, una explicación o una glosa, de los materiales con los que trabaja, o que solo se adecue a una escena en la que objetos y sujetos están distribuidos de antemano y que apenas se puede describir resignando también de antemano cualquier capacidad de intervención.

1 Vuelvo a recordar acá que la "política de la literatura" para Rancière (2011) reside en el lazo entre una *forma* y una *práctica:* la primera es la que da la política en tanto forma específica de una práctica colectiva; la práctica es la específica de la literatura en tanto arte de escribir.

2 En estas novelas de Arlt, el dinero, con una función cada vez más instrumental, "deja de estar ligado a la posibilidad de acumularlo o de consumirlo, para vincularse con un orden que es económico en tanto también es político" (Laera, 2014: 216), y el objetivo económico resulta una excusa para realizar "la idea", como se la llama, que va ocupando las conversaciones y los pensamientos de los personajes, en particular de Erdosain, el protagonista, y del Astrólogo, líder de la sociedad secreta que organizan para conquistar el mundo, aunque sea difícil definirla incluso para él mismo: "No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada que ni Dios la entienda". Sin embargo, como he señalado, es esa "ensalada" lo que hace desafiante la propuesta política de Arlt: "En esa *ensalada arltiana*, preparada entre 1928, mientras escribe *Los siete locos*, y 1931, cuando publica *Los lanzallamas*, Lenin se junta sin resquemor con Mussolini y a bolcheviques y fascistas los une sin pruritos el odio común por el capitalismo. El objetivo es la revolución social, pero son sus rasgos anticapitalistas y antiburgueses los que mejor ponen en evidencia que, en ese marco, la articulación entre economía y política no acepta el total protagonismo del dinero" (Laera, 2014: 216 y 217; el énfasis pertenece al

original).

3 Algunos datos complementarios: la Federación Obrera Argentina (FOA) se crea en 1901 y pasa a llamarse Federación Obrera Regional Argentina (FORA) desde su IV congreso de 1904, pero ya en 1902 los socialistas se habían desprendido de ella; en 1915 se produce a su vez la separación entre la FORA sindicalista y la anarquista, que para 1923 proclamaría su rechazo a la Revolución Rusa. Para la historia y el análisis del anarquismo en Argentina, la referencia obligada es el libro de Juan Suriano (2001).

4 De obras de Rodolfo González Pacheco y Florencio Sánchez, entre otros; a la vez, no se incluyen fragmentos de *la* novela sobre el anarquismo, pero completamente crítica, *Hacia la justicia* (1901), el último de los cinco volúmenes del *Libro extraño* de Francisco Sicardi. Notablemente, ni Cristoff ni Goldgel pasaron por la novela de Sicardi en la configuración de su imaginación narrativa anarquista. Para la relación entre el anarquismo y la literatura en su período histórico desde fines del siglo XIX a comienzos del XX, es imprescindible el libro de Pablo Ansolabehere (2011).

5 Cuando la exposición al plomo a valores anormalmente elevados se mantiene, aparecen los síntomas clínicos de una verdadera intoxicación, con alteraciones sanguíneas más acentuadas, lesiones renales, trastornos digestivos, lesiones neurológicas centrales o periféricas. Las guías laborales gubernamentales más diversas dan información al respecto: por ejemplo, "Intoxicación laboral debida al plomo", en *Servicio técnico de asistencia preventiva*, Unión General de los Trabajadores de Castilla y León, 2018; o "Exposición al plomo", en *Guía de actuación y diagnóstico de enfermedades profesionales*, cap. 1, Ministerio de Producción y Trabajo, Presidencia de la Nación de la República Argentina, 2018.

6 Por supuesto, hay una diferencia ineludible: mientras en el momento anarquista lo que estaba en el centro de la lucha era la cuestión del trabajo, los derechos laborales, la protesta y la huelga, ahora se trata de la eclosión de las contradicciones del capitalismo y una puesta en crisis que no implica ni su reconversión ni su sustitución ni su final total pero que ha disparado imaginaciones alternativas.

SEGUNDA PARTE

TRABAJO ESCRITO

I. El trabajo escrito de los varones y las mujeres en mundos precarios

EN EL CUARTO de un piso alto con una ventana desde la que se observa la calle, alguien, presumiblemente un escritor, mueve la mano una y otra vez mientras escribe sobre una hoja en blanco: está narrando los recuerdos de su historia amorosa con una joven obrera en un barrio que recuerda el conurbano de la provincia de Buenos Aires. En la pieza de un teatro, en una Buenos Aires arrasada, un escritor de mediana edad, autor de una novela prohibida, escribe la historia de una joven, exestudiante de danzas y ayudante en la quebrada tienda familiar, a la que contrató como *performer* erótica tras observar por la ventana las escenas íntimas actuadas para su jefe en la empresa multinacional en la que había conseguido trabajo como secretaria. Ambas historias, que en ciertos momentos incluyen las dos escenas que mencioné y otras similares, están narradas en primera persona por los escritores varones que coprotagonizan *Boca de lobo* (2000), de Sergio Chejfec, y *El trabajo* (2007), de Aníbal Jarkowski. Es a través de su relato que conocemos las historias de Delia y de Diana, las dos jóvenes trabajadoras cuyas vidas y cuerpos están inescindiblemente imbricados con las tareas que realizan. Solo que, para poder escribir esos relatos que se asimilan a las novelas que estamos leyendo, es preciso que las dos jóvenes les cuenten a los varones sus respectivas historias, primero, y que ocurra, en algún momento después, un hecho irreparable que las haga desaparecer de sus vidas. A Delia, la joven obrera, el escritor no la vuelve a ver nunca más cuando se entera de que espera un hijo suyo y entonces la abandona para siempre. A Diana, la joven secretaria devenida artista, el escritor no la verá más cuando, tras ser violada por un espectador que confunde el realismo de la escena representada con la realidad, ella se aparte por completo sin dejar rastros.

El cuerpo de la obrera, especialmente sus manos, y el cuerpo de la secretaria-artista, especialmente sus piernas, pero, en ambos casos también, la expresión de los rostros y la transmisión de las historias, son el acceso al mundo del trabajo que se les abre a los dos escritores (el que abandona y el que es abandonado, el que tiene con la obrera una relación amorosa y el que tiene con la secretaria una relación afectiva, creativa y laboral), así como la posibilidad, entre incierta y fallida, de dar a conocer ese mundo a través del relato. Es que en estas novelas la vida del escritor parece estar separada del mundo del trabajo, y su actividad como tal, en principio, ser ajena al cuerpo o vincularse con él indirectamente. En estas novelas, no se presenta un mundo expandido del trabajo en el que pueden ocuparse posiciones distintas o en el que hay recorridos o pasajes entre zonas también distintas como las de la literatura, la fábrica o la empresa. Más bien, y aun con las diferencias entre *Boca de lobo* y *El trabajo*, ese mundo, siempre incierto, desprotegido, amenazado, en definitiva, precario, resulta exterior al escritor aun cuando el mundo de los escritores conlleva su propia precariedad. Es un mundo al que se observa, del que se es testigo y al que solo puede accederse por medio de las mujeres que trabajan, de su relato y su cuerpo, del que a su vez, de algún modo, se apropian como insumo de su propia actividad: la escritura. Así, el *trabajo escrito* de estas novelas está doblemente generizado: las mujeres son las que trabajan y ponen el cuerpo en la fábrica, en la empresa, en el teatro, con los hombres, mientras los varones son los que se dedican a escribir impulsados por la relación que entablan con esas mujeres. Y también tiene una doble dimensión: es a través del cuerpo y de la historia de las mujeres que se da a conocer el mundo del trabajo pero es a través de la perspectiva y la escritura de los hombres que se lo conoce, y

ahí se configura una de las dimensiones del trabajo escrito; la otra es la escritura propiamente dicha, con la enunciación en una primera persona que deja constancia de su materialización como tal, del tiempo invertido y de la atención a la vez mental y tardíamente corporal que se le consagró.

Para narrar el trabajo, pese a las diferencias argumentales mencionadas, ambas novelas no solo optan por ciertos procedimientos enunciativos similares como los que describí, sino que imaginan un tiempo en el que el pasado o el futuro se superpone al presente y los espacios se desrealizan. Inmerso en un capitalismo indeterminado, que parece ir hacia el pasado de la fábrica en la novela de Chejfec y hacia el futuro de las empresas multinacionales en la de Jarkowski, el trabajo se muestra en esa separación tajante entre géneros, por un lado, y respecto de la escritura, por el otro. La culminación de ambas novelas condensa la relación entre todas estas elecciones porque, de un modo u otro, las dos mujeres son violadas y afectadas, en ese acto, en su condición femenina irreductible: una por la procreación y otra por la pérdida de la virginidad. En los dos casos, esa condición femenina está ligada a una instancia de creación (el hijo que engendra por abuso del narrador o la obra de teatro realista que provoca la violación del espectador) cuyas consecuencias son paradójicas: la liberación de los lazos laborales conlleva nueva precarización y la autonomía respecto del varón implica el abandono.

El trabajo, así generizado, no solo se opone a la escritura sino que, y esto es fundamental, avergüenza a los varones que escriben, quienes terminan sintiéndose culpabilizados o culpables. Podría pensarse que, en gran medida, ello se debe al abandono ante la idea del hijo tras violar a Delia, en *Boca de lobo*, o bien a la responsabilidad por haber expuesto a Diana en la escena teatral erótica que provocó la violación, en *El trabajo*. En ese sentido, la culpa se procesa por medio de la escritura de las historias de las jóvenes trabajadoras, es decir, por el *trabajo escrito:* el trabajo escrito de las jóvenes mujeres procesa la culpa de los varones que escriben. Sin embargo, en el marco de las relaciones capitalistas que explícitamente atraviesan las respectivas tramas, querría dar un paso más considerando la situación laboral precaria de las dos mujeres en el mundo del trabajo y la ajenidad respecto de ese mundo que manifiestan los escritores que coprotagonizan y narran estas novelas y cuyas vidas en términos laborales son también precarias. Si el trabajo fabril le da a Delia una distribución regular y sostenida del tiempo, un uso específico del cuerpo y una historia de vida previsible, también la ubica en una situación precaria que acota sus expectativas económicas y sociales, que la restringe en la satisfacción de sus necesidades o deseos. Y si el trabajo como secretaria en la empresa multinacional le da a Diana un margen privilegiado en medio del contexto de desempleo y despidos, a la vez subraya la precariedad de sus condiciones de vida, las pérdidas económicas, sociales, familiares que acarrea. En ese encuadre capitalista, con sus espacios emblemáticos correspondientes a la fábrica en los tiempos sólidos del fordismo y a la empresa multinacional en los tiempos líquidos posfordistas, estas dos jóvenes mujeres lidian imaginativamente con la precariedad, ya sea en el plano colectivo-comunitario, ya sea en el individual. Las pequeñas acciones para lidiar con ese capitalismo que las subsume van de prestarse la ropa entre amigas, en el caso de Delia, a mostrar la ropa interior ante los jefes mientras se trabaja en la oficina, en el caso de Diana. Pero estas tretas compensatorias de la precariedad laboral que las jóvenes confían a los escritores en las conversaciones que mantienen son superadas por una acción mayor: porque al usar como material las historias de las trabajadoras y al revelar sus modos de lidiar con la precariedad también ellos lo están haciendo para poder escribir. ¿Cuál es el punto de

comparación entre los dos tipos de acciones que las novelas de Chejfec y Jarkowski eligen representar? ¿O no lo hay, y entonces la actividad del escritor queda fuera del mundo del trabajo no solo en el orden de la representación sino también por la lógica que sostiene a las novelas? A esta altura es cuando cabe dar ese paso más en el *trabajo escrito* y preguntarse ya no acerca del modo en que escribiendo se paga la culpa, sino acerca de la posibilidad de que sea la escritura misma sobre el trabajo y las trabajadoras la causante de la culpa del escritor: el sometimiento de la trabajadora, también, a la escritura. Pero entonces, ¿acaso para hablar del trabajo femenino sin dobleces hay que ser una mujer joven inmersa en serio, ¡de verdad!, en el capitalismo?

Alta rotación de Laura Meradi viene a llevar a cabo, sin siquiera saberlo, todo aquello que *Boca de lobo* y *El trabajo* no pueden hacer. Porque en *Alta rotación* todo se acomoda: la joven que escribe, narra y protagoniza el libro es una joven trabajadora y puede sentir en su cuerpo los efectos y las marcas del trabajo precario: el cansancio, la inseguridad, la arbitrariedad, la vulnerabilidad (Lorey, 2016). Más todavía: esa joven narra lo que vivió. Porque *Alta rotación* es un documento, no una ficción. Pero en ese punto de máxima adecuación entre los cuerpos, la experiencia y los relatos es donde hay que volver a preguntarse por las relaciones desiguales y los modos de la plusvalía en el capitalismo.[1]

Cada vez que vuelve a su barrio en autobús de la fábrica en la que trabaja, Delia, la joven obrera protagonista de *Boca de lobo*, es observada desde lejos por el narrador, un hombre sin aparente ocupación fija, que un día entra en contacto con ella y con quien entabla una relación amorosa. Solo más adelante, cuando el relato secuenciado de la relación entre ambos se altere con las referencias a la situación enunciativa, es posible inferir que el narrador es escritor y que la escritura de los recuerdos de su vida con Delia compone la misma novela que estamos leyendo.

En *Boca de lobo*, Delia es definida como obrera aun fuera del espacio del trabajo, porque siempre parece pertenecer a un "mundo diferente" (2000: 17). Y si al principio, al verla bajar del autobús, él cree que ella llega de la escuela, donde debería estar "adquiriendo conocimientos" (*ibid.*: 13) en vez de trabajar, darse cuenta de que vuelve de la fábrica lo atrae aún más: "Yo encontraría cierto orgullo —afirma el narrador— en que las manos que a veces me tocaban fueran las mismas que horas antes se habían ocupado de operar máquinas, manipular herramientas o acarrear futuras mercancías" (*ibid.*: 14). Esas manos que participan del proceso de producción no están exentas de afectividad por efecto de la automatización maquínica; por el contrario, y como lo vamos sabiendo a medida que avanza el relato, Delia también está orgullosa de emplear sus manos para hacer bien su trabajo aun cuando es consciente de que su mundo está subsumido en el mundo del trabajo industrial. Porque, en palabras del narrador, Delia sabía que su mundo estaba regido por la máquina: "La máquina consumía varias cosas, aparte de la labor de los obreros, decía Delia. Energía, materia prima, tiempo, trabajo, etcétera" (*ibid.*: 69). Y aun cuando el narrador tome el relato de Delia como si fuera una cita (*decía* Delia) para agregarle por su cuenta una dimensión teórica a la caracterización del trabajo, es decir: aun cuando Delia se exprese a medias y el narrador diga lo que ella dijo completando el sentido, se trata de una trabajadora al menos relativamente consciente de su condición y cuyas descripciones o explicaciones son imprescindibles para que ese narrador comprenda la lógica obrera.

Como de entrada ya puede verse, *Boca de lobo* pone en relato y reelabora ficcionalmente dos rasgos constitutivos del trabajo fabril según la definición marxista, como lo son la alienación y la enajenación.[2] El obrero participa del proceso de producción pero lo hace de manera automatizada y a costa de quedar excluido del circuito de comercialización y consumo. Más todavía: al participar del proceso por el cual el producto se convierte en mercancía, su propia identidad queda determinada por ella. Tal como señala Karl Polanyi (2007) actualizando la perspectiva marxista en su análisis político-económico de la sociedad industrial de mediados del siglo xx, se trata del triunfo final de la ficción de que el trabajo humano es también una mercancía, con las inevitables consecuencias (como la pauperización) que ese triunfo ha acarreado en la vida cotidiana de los individuos (la mano de obra no es una mercancía, dice Polanyi, pero la legislación social, los seguros de desempleo, los sindicatos han fracasado en su lucha contra el mercado).

Es cierto, como señaló Beatriz Sarlo (2007) en una de las primeras lecturas críticas sobre la novela, que en *Boca de lobo* no solo hay un anclaje teórico sino también un anclaje utópico basado en la comunidad solidaria que conforman los obreros y cuya lógica se opone a la que impera en la fábrica.[3] Acá habría que hacer, de cualquier modo, dos observaciones en cuanto a los lazos solidarios entre los trabajadores: a la clase obrera, con su organización sindical, se la sustituye por la comunidad obrera, a la vez que a la dominación del capital se responde, no con la lucha,

sino con la armonía y la ayuda entre los pares, solo excepcionalmente cuestionada. De hecho, la colecta entre los obreros para que Delia pueda mantener a su hijo cuando tiene que dejar el trabajo por maternidad refuerza tanto los lazos solidarios como el convencimiento, y la aceptación, de que ese hijo será a su vez obrero de la misma fábrica.[4]

Vale la pena, justamente, detenerse en la función del préstamo en *Boca de lobo* en toda su paradójica dimensión, ya que es uno de los pilares de la solidaridad. Por un lado, porque así como el dinero recibido a cambio del trabajo es siempre insuficiente (lo que en el marco dado por la novela apunta a una crítica al capitalismo), el dinero que puede obtenerse por fuera de la relación laboral es, aunque necesario, siempre vergonzante. Y por otro lado, porque si al interior de la comunidad obrera el préstamo es una manifestación afectiva (la pollera que pasa de mano en mano valorizándose con cada uno de los usos comunitarios, la colecta de dinero para el obrero despedido o la mujer que espera un hijo), por fuera de ella se relaciona directamente con la deuda. El desfasaje constitutivo del obrero respecto del dinero (la plusvalía, la ficción del trabajo) se mitiga por medio del préstamo en tanto paliativo positivo que fortalece los rasgos comunitarios y antepone, al valor de cambio de las mercancías producidas en la fábrica, el valor de uso de los objetos que pasan de mano en mano, pero también se mitiga con la versión negativa, en la que el préstamo se liga con la usura. Esto ocurre porque mientras algunos obreros ceden a la tentación y para obtener pequeñas sumas de dinero recurren a los prestamistas, otros obreros abandonan la fábrica para convertirse ellos mismos en prestamistas. Aunque no se represente acá una típica escena neoliberal del capitalismo sino más bien una suerte de declive de la etapa fordista evidenciado en el deterioro de la fábrica, podríamos decir que *Boca de lobo* es literalmente la "fábrica del hombre endeudado" que teoriza Maurizio Lazzarato (2013). En lugar del hombre consumidor, es la máquina la que "consume al hombre", según decía el narrador que decía Delia, pero también es el crédito el que consume al hombre. El "hombre endeudado" debe sacrificar su presente y su futuro vanamente porque nunca se liberará de la deuda.[5] Que el narrador, ¡el escritor!, está afuera del mundo del trabajo y es ajeno a la comunidad ("organismo colectivo" e incluso "tribu", la llama) se comprueba cuando al mediodía observa desde afuera de la fábrica el momento en el que los obreros tienen permiso para salir a un patio: mientras él cree captar ese "ritual celebratorio del ocio" (Chejfec, 2000: 36) y siente que lo miran casi con complicidad en el horario de descanso, los obreros creen que es uno más de los acreedores que esperan en grupo a los deudores del otro lado del alambrado. ¿Es posible superar tal malentendido?

En definitiva: la imaginación ficcional sobre el mundo del trabajo y la posición que en él ocupa el escritor en *Boca de lobo* lo ubican por completo afuera de ese mundo. Más aún: no sabemos si ese tiempo disponible para la escritura es el tiempo pasado de la desocupación, entendida como tal frente al trabajador fabril, o si es el tiempo disponible en el presente del recuerdo que reconvierte para ponerse a escribir. El coprotagonista y narrador no solo no es un trabajador sino que no cumple ninguna otra función: tampoco es patrón ni comerciante de los productos elaborados en la fábrica, ni se le conoce ninguna ocupación hasta que lo vemos escribiendo la historia de Delia y de su relación con ella. Todo lo que sabe y conoce es a través de Delia, ya que su observación se limita a la periferia de la fábrica porque nunca ve el accionar de las máquinas ni la actividad de los obreros. El trabajo, por lo tanto, para el narrador, solo puede ser imaginado por las medias palabras de un obrero o por lo que adivina en sus manos. Al mundo obrero, o mejor: a la clase

obrera, hay que pertenecer o hay que dominarla. No se puede ser un simple observador.

Propongo pensar en esa dirección el abuso del narrador a la joven trabajadora: el modo en que la relación amorosa entre ambos, que incluye el contacto de los cuerpos y el orgullo de ser acariciado por la mano obrera de la mujer, se convierte en una violación. "Era el hijo lo que buscaba —dice el narrador sobre su actitud la noche en que posee a Delia a la fuerza y brutalmente—; el animal salvaje bramaba por asegurar su estirpe", mientras ella "parecía más bien la víctima de una violación" (Chejfec, 2000: 121). Con ese acto de posesión en el que la mujer obrera es desubjetivizada, todo se desencadena: ella espera un hijo y debe abandonar la fábrica; él la abandona huyendo "como enajenado" (*ibid.*: 123) y comienza o retoma su actividad como escritor narrando la historia de Delia, la de su condición obrera y la de la relación entre ambos.[6] Es acá, precisamente cuando se hace evidente la necesidad de que sea una mujer trabajadora fabril la protagonista de la novela, donde la historia hace una suerte de viraje al introducirse la noción de vida como aquello que le da otro giro a la oposición entre el trabajo fabril reproductivo y la creación única. Porque es frente a "la célula de vida que desde hacía poco tiempo se asentaba en su interior" (*ibid.*: 167), como dice el narrador refiriéndose al hijo que engendró con violencia en Delia, que el hombre abandona a la mujer y opta por escribir su vida. Pero, además, reaparece, en un contexto inesperado, la noción de préstamo vinculado con la vida: entre "Delia me ofrecía su mundo" (*ibid.*: 135), como dice el narrador en referencia al mundo del trabajo que la mujer le describe, y "Delia me prestaría vida" (*ibid.*: 141), como dice después, se constituye el *préstamo de vida* de la obrera al escritor. Préstamos de vida: el personaje presta vida al narrador-personaje en tanto con ella vive la experiencia que, con el abandono, parece irremediablemente perdida; y presta vida, también, porque en el remedo de la experiencia que es el relato del pasado, el personaje le presta (entrega en préstamo) vida al narrador-autor, que este devuelve con la forma, justamente, del relato que convierte a la mujer en personaje. En estos préstamos no hay solidaridad ni endeudamiento, hay otra dimensión del préstamo que involucra a la literatura.

Y, sin embargo, "todavía me avergüenza recordarlo" (*ibid.*: 120), dice el narrador sobre la posesión forzada del cuerpo de Delia. Es que, si bien el abandono se presenta en la novela como la condición para dejar de ser observador y ponerse a narrar, la vergüenza y la culpa que emergen en el presente degradado del narrador no se palian con la escritura, ni siquiera cuando, "sin la vigilancia de la vista, la mano primero y la letra después, instrumento y resultado, parecían tener una vida más autónoma que de costumbre" (*ibid.*: 94). Confrontada con el mundo del trabajo, la creación ficcional no resulta compensatoria, ni siquiera parece resultar un paliativo eficaz. Quizás este fragmento sea el más contundente para argumentar la lectura que propongo:

> El trazo que preciso para dibujar sus cinco letras no se compara con el susurro breve, la ínfima parte de la corta expiración necesaria para nombrarla. Hay un gran trabajo de equilibrio en la escritura de apenas un nombre o una palabra, donde intervienen complejas operaciones mentales, motrices y plásticas; un trabajo mucho más grande que el que lleva pronunciarlas. En parte porque lo escrito se escribe para que permanezca. Sin embargo, somos más débiles frente a lo pasajero, lo susurrado y dicho (*ibid.*: 23 y 24).

Las siguientes narraciones de Chejfec parecerían plantearse el desafío de achicar la diferencia entre la experiencia y la escritura porque despliegan lo que podríamos

llamar una imaginación documental: se imagina una forma narrativa y se ejercen unos procedimientos particulares para el relato de un conjunto de episodios vividos por el escritor, que es a la vez protagonista y narrador. Aquello que todavía falta para hacer posible la restitución de vida por medio de la escritura en la novela *Boca de lobo*, aquello que la relación entre el trabajo fabril y la escritura revela en su insuficiencia aparece en *Baroni: un viaje*, publicada en 2007: es el trabajo artesanal, esa modalidad del trabajo que está entre el trabajo manual y el arte y que lleva a cabo la artesana venezolana Rafaela Baroni con sus manos. De la mano de Delia a la mano de Baroni, de la mano del narrador-escritor a la mano de Baroni. De la mano del trabajo fabril y la mano de la escritura a la mano de la artista-artesana. Es como si la mano de la artesana juntara en un solo movimiento los tres *toques de la mano:* la manipulación de máquinas, la caricia, la destreza creativa. Si la obrera Delia, en palabras del narrador, era "alguien que perduraba a través de los objetos pero a condición de borrarse, de hacerse poco a poco casi nada a medida que aumentaba su entrega" (2000: 79), si lo único que "perduraría" en ella era el hijo (*ibid.*: 81), que a su vez la distancia de su trabajo, la artista-artesana hace algo muy distinto porque "llegado un momento las figuras de Baroni suelen asumir vida" (Chejfec, 2007: 11). Y hay algo más: sus figuras femeninas, e incluso las masculinas, que son vírgenes o santos, son representaciones de ella misma, son autorretratos.[7] Parece resonar allí, con un sentido artístico, la concepción que del artesano tiene Richard Sennett, cuando afirma que "la gente puede aprender de sí misma a través de las cosas que produce, que la cultura material importa" (Sennett, 2008: 12).[8]

Ahora bien: ¿cómo pasar de la creación artística a la creación literaria? ¿De qué modo apropiarse del don de vida de la artista-artesana? Que la ilusión del escritor se palie en la apropiación y posesión del santo y de la virgen, de dos figuras de Baroni, por la vía del dinero, como retornando al puro capitalismo (ni siquiera al del trabajo sino al del comercio), no es una vuelta atrás, un retroceso, tampoco una claudicación. Apropiarse de lo inmaterial a cambio de lo material implica una sensación que conecta la obra artesanal con la creación literaria: "Sentí que a través de estas operaciones tomaba prestada parte de la vida de Baroni, que no solo compraba un objeto medianamente mudo y bastante elocuente, eso en definitiva puede ser controversial, sino que me asignaba parte de aquello que ese objeto había tenido como motivación" (2007: 123). De hecho, la creación de *Baroni: un viaje* exhibe el funcionamiento de esa motivación y el efecto de los préstamos: una vez más, se trata de la vida dada, o devuelta, a través de la ficción en la que cuenta la vida y el trabajo creativo de Rafaela Baroni. En ese gesto, y creo que toda la búsqueda de Chejfec en su narrativa radica en ese compromiso, se puede alcanzar una densidad especial en la captación y la comprensión del mundo, un mundo capitalista en el que el arte encuentra un lugar (¡y una función!) cuando por la vía de la imaginación y su realización material se producen pequeñas reparaciones, pequeñas horadaciones también.[9]

El trabajo de Aníbal Jarkowski

En la novela de Aníbal Jarkowski el mundo de la fábrica ha quedado atrás, igual que el pequeño comercio, el barrio, la sociabilidad entre vecinos, los grandes teatros, o sea, el mundo que se corresponde con la infancia y adolescencia de Diana, cuando vivía con sus padres y los ayudaba en la lencería familiar. Todo ha cambiado desde entonces en esa ciudad en la que casi nada se reconoce pero de la que se sabe que "la mayoría de la gente había caído en la pobreza o en la miseria" y que "muchas personas se hundirían todavía más" (Jarkowski, 2007: 129). Porque en *El trabajo*, es justamente trabajo lo que falta. Para obtener un empleo como secretaria, Diana, la protagonista, deja ver sus genitales por debajo del escritorio durante la entrevista. Y para mantener el empleo, realiza breves *performances* a las que su jefe asiste con el fin de encontrar en ellas el necesario estímulo para continuar con sus tareas. El narrador, que, según sabremos, venía observándola desde una ventana cercana, le ofrece un día a Diana guionar sus escenas para que las represente en el *burlesque*, donde él mismo trabaja, y más adelante en un pequeño teatro, donde esas escenas, transformadas en obras, adquieren un nuevo sentido. Se trata de una situación diferente a la que presenta *Boca de lobo*, donde el mundo del trabajo está condensado en la fábrica y donde la identidad del trabajador está dada por el trabajo que realiza con la máquina y por la conversión del producto en mercancía. En la novela de Jarkowski, el espacio inicial del trabajo es una compañía multinacional y el propio cuerpo se convierte en instrumento de trabajo en la medida en que expresa la imaginación artística de la mujer y su capacidad comunicativa ante su jefe.

El mundo de la novela de Jarkowski es un mundo postindustrial donde ya no importa la destreza con la máquina sino la *performance*. Como diría Paolo Virno (2003b), en el posfordismo el trabajo productivo toma los rasgos del artista ejecutante, del intérprete virtuoso; se trata ahora del trabajo *sin obra*, todo lo contrario del trabajo con obra, aquel cuyo fin y resultado es el producto de la fábrica fordista. Como si esa sentencia se tornara literal, la protagonista de *El trabajo* es una virtuosa de la danza y es su virtuosismo lo que le permite, en tiempos de desempleo, seducir al gerente, acceder al puesto en la compañía, lograr incluso aumentar de pronto su sueldo y eventualmente cambiar de ocupación. Pero esto no hace al trabajador más independiente sino todo lo contrario, ya que, en esas condiciones, el trabajo se desliga por completo de cualquier criterio objetivo, de las reglas de un poder anónimo y coercitivo, para depender arbitrariamente de una cadena jerárquica y personal. Esta inflexión del trabajo asalariado amplía la dimensión constitutivamente precaria de la vida al entregarla a esa precarización que, como explica Isabell Lorey (2016: 17), "significa vivir con lo imprevisible, con la contingencia". Esa forma de trabajo cada vez más hegemónica, señala en coincidencia con la teorización de Virno, se basa en la comunicación, el saber y el afecto y es, por lo tanto, trabajo virtuoso (*ibid.*: 21). Pero además, agrega, "reclama a la persona en su totalidad" (*ibid.*).

Justamente, si la fábrica contempla en la regulación de tiempo y espacio un margen libre en el que los obreros, como Delia en la novela *Boca de lobo* de Chejfec, pueden disponer de su cuerpo para entregarse a la satisfacción de algún deseo (familiar, afectivo, íntimo, sexual, etcétera), la empresa exige la disponibilidad total de sus empleados. Reclamo y disponibilidad no son sino los supuestos de la relación de Diana con su trabajo en la compañía. Solo que Diana, para lidiar con la condición precaria de su situación laboral, los convierte en una treta que involucra

su sexualidad, tal como parecen esperar los varones al mando de la empresa, para mantenerse en el puesto. Aunque, a diferencia de lo que ocurre con su compañera de trabajo, en el caso de Diana no sea el sexo lo que está en juego, sí lo está aquello que lo convoca: la ropa interior, la coreografía erótica, el *striptease*, el desnudo, pero, sobre todo, una imaginación sexualizada genéricamente. Es oportuno, en este punto, ver el doblez de la treta, acá femenina, ante la precarización y precariedad capitalistas. Cito de nuevo a Lorey:

> En lo que atañe a las y los asalariados, tales relaciones imaginarias consigo mismo significan que el propio cuerpo es imaginado como propiedad de uno, tornándose en un cuerpo "propio" que se debe vender como fuerza de trabajo. También a este respecto el individuo "libre" moderno se ve obligado a coproducirse a sí mismo a través de estas poderosas relaciones consigo mismo, al objeto de poder vender bien su fuerza de trabajo para poder vivir, para vivir cada vez mejor, es decir, para reducir la condición precaria (*ibid.*: 41).

En la misma línea, si en la fábrica el uniforme de trabajo se revela como la verdadera piel de la obrera, tal cual advierte el narrador de *Boca de lobo* (Chejfec, 2000: 37), e incluso muestra parte de las tareas allí realizadas, en contraste con la ropa prestada que parecía adquirir sentido cuando ella la usaba, para la joven protagonista de la novela de Jarkowski la ropa es siempre ropa de trabajo, en particular la ropa interior. La ropa es aquello que viste el cuerpo solo para poder desprenderse de ella, es aquello tras lo cual se adivina el cuerpo y de lo cual el cuerpo se va despojando para poder exhibirse. Sin la ropa, en *El trabajo*, no hay posibilidad de *performance:* la que se precisa para conseguir empleo y mantenerlo en la compañía multinacional, la que se realiza en el *burlesque* y en el teatro. Las prendas de vestir que en *Boca de lobo* parecen ser siempre a préstamo (el uniforme que entrega la fábrica o la pollera que presta la amiga), en *El trabajo* son siempre un gasto tan imposible como necesario. Diana, la secretaria, debe invertir el mínimo resto de su sueldo en módicas compras de ropa interior, que precisa para las escenas eróticas que representa ante su jefe para estimular su rendimiento en la compañía. Si el trabajo fabril consumía al obrero y lo dejaba a su vez fuera de la sociedad de consumo, el trabajo posfordista obliga al empleado a convertirse en consumidor aun en condiciones de máxima precariedad. Diana, virtuosa en todos los sentidos vinculados con su actividad laboral, se ejercita en las tretas del lavado nocturno de la bombacha, de los saberes en lencería aprendidos en la tienda familiar, de la exhibición y los movimientos del cuerpo de bailarina. Esa "coproducción", para usar la expresión de Lorey (2016), es un modo de lidiar con la precariedad a la vez que es su mayor evidencia.

Ahora bien: podemos pensar que esas acciones de la secretaria *performer*, al captar, entre otros, el voyerismo del narrador, le permiten salir de su situación precaria cuando deja las *performances* en la empresa ante el jefe para volver al espacio genuino de representación que es el teatro. Porque el narrador logra ver en Diana el despunte artístico de las escenas de oficina y el potencial que tienen. Empieza entonces otro camino, el que le sigue al voyerismo para pasar a la conversación y colaboración creativa entre ambos, primero para representar las escenas eróticas en esa versión degradada y perimida del teatro que es el *burlesque* y después para subir otro peldaño y actuarlas más elaboradamente en una pequeña sala teatral alternativa. Es entonces, en la instancia culminante de la apuesta creativa que es a la vez la posibilidad de convertir la actividad artística en trabajo regular y lucrativo, que el espectáculo teatral alcanza un punto de realismo tal que, a la salida de la

función, confundiendo el erotismo performático con la provocación sexual, un espectador, probablemente hermano de una amiga que se había hecho en la empresa, la sigue por la calle y la viola. El narrador no puede describir la escena porque no la ve a Diana nunca más. Pero comprende lo que ha ocurrido cuando, tras buscarla en vano al terminar la función de aquella noche, ingresa al departamento vacío de la joven y encuentra su ropa interior manchada de sangre: Diana fue violada a causa de la *performance* erótica por un espectador, Diana era virgen. Y ese hecho, que es lo último que narra la novela, es precisamente lo que le da inicio a todo el relato.

En el particular entramado entre la novela ficcional que estamos leyendo y la novela documental que escribe el coprotagonista y narrador, la historia se distribuye en tres partes, "Diana", "Yo" y "Los dos". La primera es una suerte de puesta en relato literal del mundo posfordista del trabajo, con el empleo en la compañía multinacional y la imaginación que despliega Diana para moverse en él y ejecutar virtuosamente las escenas basándose en el ballet y en las novelas eróticas leídas. La segunda parte, "Yo", está dedicada a narrar sucintamente el pasado del narrador hasta que le ofrece a Diana trabajar con él. Ahí explica los motivos de la censura por obscenidad a la que fue sometido, la venganza que le infligió un padre agraviado por la relación amorosa con su hija adolescente, el inicio de sus vínculos con salas teatrales de la periferia de la ciudad, etcétera: todo converge en Diana y el inicio de una colaboración artística entre los dos, que es la historia narrada en la tercera parte de la novela, centrada en la representación de los números teatrales eróticos. En esta parte de una novela inteligentemente autoconsciente de las relaciones entre cuerpo, representación, erotismo y mercado, hay una descripción del funcionamiento del *burlesque:* la camaradería y los celos entre las bailarinas, los ensayos y los errores, la relación entre cuerpo y vestido, el manejo del *suspense* en la exhibición del cuerpo, las reacciones del público masculino con sus aplausos y chillidos, su excitación y su impotencia. Y es en esta parte, también, donde da un giro la interpretación previsible de que el mundo del arte es liberador respecto de las sujeciones capitalistas del trabajo. Porque cuando las escenas que arman Diana y el narrador se convierten en una obra y deben pasar del *burlesque* al galpón convertido en teatro, la pretensión artística que estimula ese nuevo marco para las *performances* eróticas se vuelve en contra de la joven artista en el mismo momento en el que se amplía y diversifica el público y en el que parece posible dejar totalmente atrás el *burlesque*. Esa pretensión radica en que la escena representada deviene un pequeño acto de resistencia y denuncia en el que despunta cierta politicidad. Me refiero a la vuelta argumental por la cual el narrador decide escribir un libreto sobre las muchachas que no consiguen trabajo y que recurren a ardides como los de Diana antes de, al no tener éxito, dedicarse directamente a la prostitución. El estreno y las subsiguientes funciones dividen al público y lo llevan a ovacionar a Diana o abandonar la sala en mitad de la función, provocan la publicación de comentarios periodísticos y acusaciones de pornografía. El éxito va en aumento, Diana, que actúa en escena aquello que ella misma vivió, ya puede considerarse toda una actriz. Es entonces cuando inferimos, por los hallazgos del narrador la última vez que la ve y la primera que entra a su departamento, que ha sido violada por un espectador.

Como ha dicho Beatriz Sarlo (2008) en su lectura de la novela, el acto termina sometiendo al espectador a "una situación crítica" y provocando, en vez de una mirada voyerista, la identificación total. O en otras palabras: cuando el espectador se identifica con lo que ve en escena, termina confundiendo la ficción con la realidad

y viola a la artista virtuosa; cuando el espectador, en lugar de sentirse interpelado intelectualmente, se siente desafiado y entonces, prolongando la ficción fuera de escena, interviene en la historia y le da su propio y equívoco desenlace. Esa identificación, que activa una resolución imaginaria negativa del espectador y la lleva a la práctica, es aquello mismo que la novela de Jarkowski también representa como una potencialidad política disponible para ser activada de modo tal que en lugar de obturar la salida por el arte, la libere. No solo sobra aclarar que el desenlace de la novela anula toda liberación, sino que es preciso enfatizar que la escritura de la nueva novela del narrador, en la que cuenta toda la historia, es decir, la misma novela que estamos leyendo, solo puede ser una reparación insuficiente.

Queda en evidencia que *El trabajo* despliega una imaginación narrativa acerca del modo más extremo y literal en el que el cuerpo de la mujer puede convertirse en fuerza de trabajo. Pero querría atender ahora a lo que atañe al escritor. Al modo en el que ese escritor no saca a la trabajadora precaria de las condiciones en las que la ha instalado, como en buena medida lo hace con él mismo, sino que, por el contrario, al devolver la *performance* a su lugar natural termina profundizándolas. El regodeo voyerista no desaparece en la mirada teatral ni menos, como puede observarse en las frases que buscan captar narrativamente a Diana, en la escritura. Allí, en lo que hace ese escritor y la novela no dice, es donde se puede sondear qué hacer con el capitalismo hoy, o mejor: qué no hacer con el capitalismo hoy. La mediación de la primera persona del varón como imaginación narrativa documental del trabajo femenino parece ser siempre o bien contradictoria o bien dominante y siempre vergonzante y hasta culposa. En ese punto, la acción mayor, la gran treta es la del escritor y no la de las jóvenes trabajadoras lidiando no solo con el capitalismo, sino también con los varones en el mundo desigual del trabajo.

Alta rotación de Laura Meradi

En 2009, la editorial Tusquets publicó el libro *Alta rotación. El trabajo precario de los jóvenes* de Laura Meradi, una chica muy joven, de unos veintipico de años, estudiante de Letras en la Universidad de Buenos Aires. El libro salió en la serie Crónicas dirigida por Sergio Olguín, quien contrató a Meradi para que obtuviera y llevara a cabo a lo largo de un año una serie de trabajos no calificados, a los que se reconocía por entonces como los trabajos precarios en los que solían iniciarse los jóvenes en una ciudad como Buenos Aires; a partir del registro de esa experiencia de "rotación" laboral, la joven cronista tenía que escribir su crónica, que no sería otra que la publicada un año después con el título *Alta rotación. El trabajo precario de los jóvenes*.

Estamos, como anticipé, en una situación casi ideal: se trata de la escritura de una crónica en primera persona basada en la propia experiencia como trabajadora. Casi ideal, si no fuera porque, en esa misma situación en la que todo parece alinearse, lo que quiero leer no es la correspondencia total sino, en cambio, la imposición fuerte de la doble identidad que está en el origen mismo del encargo y de la escritura de *Alta rotación* y que no deja de proliferar en diversos niveles del texto y del libro. Meradi no solo se presenta en su relato, doblemente, como una trabajadora: en el plano del enunciado, con los trabajos precarios, y en el de la enunciación, con el trabajo de cronista. También se presenta doblemente en el nivel de la enunciación como una escritora: de la crónica *Alta rotación* y de una novela que está intentando escribir y cuya publicación parece atada a la del libro por encargo (la novela finalmente salió en 2009 con el título *Tu mano izquierda*). Pero además, Meradi también es doblemente trabajadora porque, mientras trabaja para Tusquets como cronista, tiene un puesto en la Audiovideoteca de Escritores de Buenos Aires, que abandona después porque la experiencia como cronista le revela la propia precarización de su trabajo municipal. Y finalmente, lo doble, lo dos veces doble, revierte en su salario, aunque no se sabe bien cuál es mejor: si los magros sueldos que consigue en sus trabajos o, prorrateado, el adelanto que le da su editor.[10]

Cito un fragmento de la crónica en el que se expone de entrada la tensión o ambivalencia en torno a la condición de trabajadora de las letras de la autora:

> Empecé a pensar, por primera vez, en mi condición de trabajadora. [...] Y pensé: ¿dónde estoy?, ¿quién soy?, ¿qué es lo que me estoy creyendo?, ¿que porque soy joven y me necesitan, tengo el futuro asegurado? Empecé a desarrollar todos mis trabajos con cierta desconfianza. Pero no solo desconfianza hacia mis empleadores, sino desconfianza hacia mí misma: no podía dormirme, no podía creerme el rollo de la juventud, el talento y el futuro asegurado. Yo no era eso. Yo no era juventud, ni talento ni futuro asegurado. Yo era solo lo que había escrito durante toda mi vida, y eso me había costado mucho trabajo. Descubrí que si yo me comía el verso de la juventud y el talento estaría acabada. En un genocidio silencioso, los trabajos basura y poco comprometidos con nosotros mismos nos iban a convertir en lo que no éramos ni queríamos ser (Meradi, 2009: 14 y 15).

¿La resolución es entonces la aceptación del encargo para la escritura de la crónica *Alta rotación*? A partir de allí, del reconocimiento de la propia precariedad como trabajadora y de la aceptación del encargo para experimentar la precarización de otros trabajos y escribir sobre ellos, es que avanza la duplicidad hasta su multiplicación (identidad, trabajo, sueldo) y la diferencia a la escritora de los trabajadores.

Igual que ella, todos son algo más, algo diferente de aquello que son cuando trabajan; muchos tienen más de un empleo y todos cobran un sueldo por hacer su trabajo precario, pero ninguno cobra por vivir esa experiencia. Y en particular la diferencia, aunque no es preciso subrayarlo, de los otros jóvenes que, como ella, aunque no exactamente como ella, trabajan como promotores de la tarjeta Italcred, como telefonistas en un *call center*, como *runners* en un restó de la Recoleta, como cajeros en Carrefour, como empleados en el McCafé. Pero también la diferencia, hay que señalarlo, de los escritores que, escriban o no por encargo, escriban o no sus experiencias, no las actúan, no las adquieren a través de una *performance*. En la tapa del libro, de hecho, hay una foto de la autora con auriculares como los que se usan en el *call center*, es decir, de Laura Meradi haciendo de telefonista.[11]

¿Es posible borrar la distancia que hay entre ser una trabajadora precaria y actuar de trabajadora precaria? ¿Cuánto hay de verdad y cuánto de *performance* en la crónica de Laura Meradi? Pero, a la vez, ¿cómo omitir el riesgo de la propia precarización al aceptar la oferta laboral para ser escritora? Imposible no considerar las condiciones de escritura y publicación del libro, imposible no considerar esa particular plusvalía del pago por la investigación y escritura de *Alta rotación* en términos superadores al salario de cada uno de los trabajos precarios que registra. Y también, desde ya, imposible no atender a esa parte de vocación que corresponde a un trabajo o a ciertos trabajos. Esa diferencia es central y neutraliza la analogía imposible entre trabajar como escritora y trabajar, por ejemplo, en el McCafé.

Pero volvamos al comienzo, al objetivo de la crónica. No se puede pasar por alto el nivel fundamental en el que *Alta rotación* cuenta los entretelones de los trabajos precarizados de los jóvenes y de ese modo contribuye a un develamiento: las condiciones laborales en las que te atiende la cajera del Carrefour o el automatismo de las chicas del *call center* o el ritmo sobreexigido impuesto a la empleada del McCafé. Podíamos sospechar casi todo eso, pero ahora lo sabemos con certeza: le creemos a Meradi porque ella vivió esas experiencias laborales y cuenta la verdad en su crónica. En ese nivel documental, la función de la crónica está largamente cubierta, incluso por el gesto denuncialista del relato: en eso se ha convertido el capitalismo hoy en cuanto afecta al trabajo y lo denuncio en una escritura avalada por la experiencia de mi cuerpo. Solo que el otro nivel, el que involucra el trabajo como escritora, no la deja indemne ante sus compañeros precarizados, según lo admite cuando cuenta las reacciones que tuvieron al enterarse de que se trataba, en términos éticos, para ellos, de una impostora, mientras, en términos artísticos, se trataba, para ella misma, la editorial, un grupo de lectores, de una *performer* que es toda una trabajadora virtuosa. Esa tensión entre ética y arte, para la crónica, es un dilema crucial.

Si me interesa esta crónica es porque, al tratarse de una narración documental, carece, entre tanta duplicidad como la que la sostiene, de un doblez de otro orden que sí poseen las novelas: la ficción. En todo caso, la ficción, en la crónica de Meradi, es aquella que, en el mundo real del trabajo, les hace creer a sus compañeros por la vía del fingimiento performático. En cambio, el doblez de la ficción literaria habilita la incorporación de una suerte de interpelación del escritor al narrador que se le vuelve sobre sí mismo y lo distancia (Chejfec no abusó de la obrera, Jarkowski no fue *voyeur* de la joven secretaria), y que, más allá de los dichos de la autora sobre su incomodidad ética, la crónica neutraliza. La vergüenza y la culpabilización son modos de imaginar la relación entre los escritores y las trabajadoras precarias en las novelas, son sondeos de la imaginación narrativa para pensar la propia actividad en relación con el mundo del trabajo en el capitalismo

contemporáneo. Por su parte, en la crónica, la vergüenza y la culpabilización son sentimientos que emergen como consecuencia de una relación concreta desigual entre la escritora y los trabajadores precarios.[12]

No voy a caer en la trampa de afirmar que, finalmente, hay más verdad en el trabajo escrito de las novelas que en el trabajo escrito de la crónica. Sería una falacia porque cada una, las novelas y la crónica, producen verdad a su manera y ficción a su manera. Pero sirve la pregunta, sin embargo, para sondear en la condición diferencial de los trabajos que imaginan los novelistas y los cronistas, en particular cuando se imaginan en relación con ese mundo. ¿Se debe formar parte de aquello de lo que se habla? ¿O hay que tomar distancia? En definitiva, no estamos hablando tanto de una cuestión de argumentos, aunque estos sean importantes, sino de elecciones narrativas y procedimientos. Y si esto resulta relevante es porque al hacer esas elecciones (que quien protagoniza la historia sea mujer, que el narrador sea varón, que sea escritor y haga literatura con la experiencia, etc.) está interviniendo a su modo en el reparto de lo sensible, tal como lo definía Rancière en tanto visibilización e inteligibilidad de aquello a lo que no se le otorgaban esas condiciones. Dicho en otros términos: el escritor está produciendo la ficción del reparto de lo sensible, ficción que, en todo caso, revela aquello que no se puede ver ni comprender en el presente y por la cual imagina cómo hacerlo. En ese punto, el reparto de lo sensible de las novelas puede ser más eficaz por ser ficción, y por lo tanto activar prácticas de vida por medio de la imaginación narrativa, que lo que puede serlo un relato documental que expone la diferencia real y concreta entre los diferentes tipos de trabajadores, entre la escritora y quienes realizan trabajos precarios. No se trata, en cualquier caso, de responder a estos interrogantes, sino, precisamente, de sondear en la imaginación narrativa, de iniciar estas indagaciones como ejercicio crítico que contribuya a la reflexión sobre el capitalismo, sobre los modos en los que nos posicionamos en un mundo como el que habitamos e intentamos comprender.

1 En una dirección diferente, que parte igualmente de la representación de los trabajadores en la historia del arte y la literatura modernos desde inicios del siglo XX, avanza teóricamente, en la estela marxista actual, Federico Galende (2011) en *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*. Como culminación de su ensayo propone la posibilidad de emancipación por esa vía y también la pregunta por su eficacia en el mundo contemporáneo. Cito un fragmento que puede ponerse en diálogo con algunas cuestiones que trato en este capítulo: "Entre el obrero y la imagen que lo identifica, entre la imagen del hombre útil que posee las destrezas de un reparador y la que lo convoca a tener conciencia revolucionaria y rebelarse contra su ocupación, este movimiento sutil, ni concientizado por las vanguardias ni dominado por la producción: el del cruce inesperado con otra vida, el de un breve encuentro que abre y modifica la identidad de la que se es esclavo. No hay *una* vida, nadie tiene una vida, se pertenece como viviente a una forma de vida que puede ser abierta por otro régimen expresivo: la del trabajador por parte del artista y la del artista por parte del trabajador (Galende, 2011: 109; el énfasis pertenece al original).

2 En la que probablemente sea la mejor entrevista a Chejfec, el crítico Mariano Siskind le pregunta acerca de la "articulación temática y formal de la narrativa de Karl Marx sobre el capitalismo" en sus novelas. "Ciertamente esto no es algo programático —responde Chejfec—. [...] Lo que te puedo decir es que mi interés tiene que ver con cómo utilizar materiales sociales para producir una relectura sobre

ellos, para llamar la atención sobre lo que percibo como una zona álgida del discurso social; llamar la atención sin un fin específico, para nada en especial: esto, llamar la atención sobre ciertas zonas de lo social es lo que entiendo como mi pequeña contribución como escritor" (Siskind, 2005: 35-46).

3 Sarlo identifica el "anclaje teórico" con la alienación, mientras el "giro utópico" lo detecta en la solidaridad entre obreros, quienes "alcanzan a realizar actos mínimos que atestiguarían precisamente la persistencia de un yo y de una dimensión ética" (2007: 398-400).

4 "Los obreros de cara maciza, como tengo dicho, juntarían dinero para ayudar a que el hijo siguiera abriéndose camino. Había en el corazón de muchos algo impreciso, una mezcla de compasión y solidaridad" (Chejfec, 2000: 75).

5 Según Lazzarato (2013), es precisamente alrededor de la figura del hombre endeudado que se disputa la lucha de clases: la historia de la "economía de la deuda" se inicia con la desproletarización ordoliberal, atraviesa la precarización colectiva del neoliberalismo hasta llegar al represivo capitalismo actual y su extracción de plusvalía absoluta.

6 En un ensayo que hace foco en la adopción, imitación o representación de registros no lingüísticos por parte de la literatura en las últimas décadas, produciendo así su desestabilización, Luz Horne (2011) propuso una novedosa lectura de la narrativa de Chejfec, en la que toca el mismo punto que señalo sobre *Boca de lobo* pero permite ampliarlo en una dirección diferente: "Se trata de un texto sobre el deseo sexual y sobre el trabajo, pero sobre todo sobre cierta animalidad, corporalidad o automatismo presente en ambas instancias. Al igual que *El aire* con respecto a la marginalidad y el abandono social, *Boca de lobo* muestra el mundo de los trabajadores subrayando un aspecto tribal, primitivo o animal en el que prima la desubjetivación. La metáfora de la noche o de la oscuridad —la 'boca de lobo'— juega con la imposibilidad de poner en palabras algo en relación a esto que, sin embargo, es eje central de la novela" (Horne, 2011: 144).

7 También Delia les otorga algo de su propia naturaleza a los objetos que fabrica, a la vez que ellos contribuyen a modelar su identidad (Chejfec, 2000: 81), pero, como queda claro, se trata de objetos y no de figuras. No es casual la elección de "figuras" creadas artesanalmente, tan cercanas a los personajes de la literatura, y tan lejos de la cosificación latente en la proximidad con los objetos.

8 Agrega Sennett más adelante: "Solo podemos lograr una vida material más humana si comprendemos mejor la producción de las cosas" (2008: 12). *Comprender mejor la producción de las cosas* parece ser el deseo que sostiene la relación del narrador con Baroni.

9 Mi lectura de *Boca de lobo* toma parte de un ensayo sobre el trabajo creativo en la obra de Chejfec (Laera, 2012) y a la vez la amplía en función de los sondeos que propongo en este libro.

10 A todo esto se le podría agregar un rasgo que funciona oscilantemente en el relato de Meradi respecto de todos sus trabajos: el entusiasmo en el doble sentido que señala Remedios Zafra al narrar el devenir del sujeto creativo en sujeto precario de la era digital: "Una forma de entusiasmo aludiría a la 'exaltación derivada de una pasión intelectual y creadora', y la forma más contemporánea surgiría como 'apariencia alterada que alimenta la maquinaria y la velocidad productiva en el marco capitalista'. Esa que requiere camuflar la preocupación y el conflicto bajo una coraza de motivación forzada generadora de contagio, mantenedora del ritmo de producción del sistema, sintonizando como procesos análogos: producción intelectual y de mercado" (2017: 16). Traigo las observaciones de Zafra, sobre todo,

porque hasta acá podríamos pensar que el personaje que crea para poner en relato su propuesta crítica y mecharla con su historia paradigmática de vida narrada al modo de la crónica (una joven investigadora y docente que multiplica sus actividades ante la precarización laboral y se debate entre el reconocimiento material y el simbólico) dialoga con las figuraciones de Meradi como trabajadora precarizada en el ámbito de la cultura.

11 Describo brevemente la tapa del libro: el centro del recuadro negro que caracteriza la colección Andanzas de Tusquets, dentro de la cual se encuentra la serie Crónicas, está ocupado por la foto, en fondo rojo, de una chica joven tomada con efecto borroso, de medio cuerpo y con la cabeza de perfil, vestida con una camisa blanca y un *jumper* o chaleco azul eléctrico; en la oreja lleva un auricular con micrófono inalámbrico. Basta mirar la solapa para reconocer a la chica de tapa en la foto en blanco y negro de la autora, de modo tal que la cronista aparece identificada con el mundo del trabajo precario pero también con la pose elegida para la autofiguración. Si al leer el libro nos damos cuenta de que la imagen corresponde al trabajo en el *call center* en inglés, antes de leerlo, cuando apenas vemos la tapa, podría tomarse como una joven DJ a la moda o como una *it girl* ensimismada, totalmente ajena al mundo del trabajo (y no alienada por él como la mayoría de sus colegas precarizadas). En ese desdoblamiento, en definitiva, se condensa el riesgo posible de la autofiguración: el testimonio convertido en escritura del yo, el testimonio del trabajo ofrecido a modo de una serie de *selfies*.

12 "Después de eso —dice refiriéndose al malestar que le provoca mentirles a las amigas que se hizo en el restaurante— pasan varios días sin poder escribir. Horas frente al cuaderno, del cuaderno a la computadora, forzadamente, y no lo logro." (Meradi, 2009: 405). Entonces, y ya es casi el final de la crónica, su autora cuenta haber consultado con un amigo si debe decirles o no la verdad a sus amigas del restaurante y que él le contesta que no lo sabe porque ellos dos no son iguales, ya que él "nunca hubiera hecho eso" (*ibid.*: 405); ante la insistencia, le aclara que "nunca hubiese mentido así", a lo que ella responde: "Ahora me decís que yo soy una hija de puta por haber trabajado de testigo" (406).

II. Un episodio del antidesperdicio: la escritora entre los cazadores de liebres del 2001

EN *EL DESPERDICIO*, su novela de 2007, Matilde Sánchez narra la historia de una joven profesora universitaria que viene de Pirovano, un pueblo ubicado en el centro-oeste de la provincia de Buenos Aires, y se instala en la capital. Pese a ser una crítica literaria brillante y promisoria, Elena no logra darles unidad a sus múltiples apuntes sobre literatura para llegar a publicarlos como libro. Finalmente, a causa de una enfermedad terminal, regresa a su casa en el campo, abandona la docencia universitaria y la crítica, y se dedica a enseñar en una secundaria nocturna, a organizar las tareas domésticas y a emprender la actividad rural. Unos años después, muere, y es ese el inicio de la novela: el entierro al que asisten, además de su familia, sus mejores amigas de la facultad y también su amiga periodista, la misma que lleva adelante la narración.

En medio de una historia de vida que se propone como alegoría del campo argentino durante las últimas dos décadas del siglo xx y cuya cifra se halla en la crisis económica y política del 2001, *El desperdicio* incorpora una suerte de minirrelato sobre la caza de liebres en la pampa. Un episodio casi autónomo que leo como *episodio del antidesperdicio* en todos los niveles de la novela, como resistencia económica (económico-social y económico-narrativa) al desperdicio que abunda en la historia: desperdicio de vida, de bienes materiales, de bienes simbólicos, de futuro. En ese episodio me quiero detener. Porque en él es posible advertir la emergencia de un motivo que configuraría, en la novela contemporánea argentina, toda una zona de las tramas narrativas que imaginan, procesan, representan cuestiones sociales, políticas y económicas sobre el trabajo y los trabajadores. Una matriz que un par de años después se encuentra delirantemente ampliada en *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara, de 2009, con su emprendimiento ictiológico de supervivencia en el pantano de una villa en las afueras de la ciudad. Y que más adelante, en 2015, configura, en su total revés, la imaginación futura de *Quema*, la novela de Ariadna Castellarnau, en la que todos nos hacemos cazadores para poder sobrevivir a la catástrofe, al miedo y al hambre.

Son los últimos años de la década de 1990, década de neoliberalismo audaz y de modernización abrupta y desigual, aunque la novela no lo explique con detalle en términos de política económica; lo que sí se dice allí es que el desempleo rural es cada vez mayor y que las condiciones de la vida en el campo bonaerense se están transformando una vez más y para peor. Elena, la protagonista, llama una noche inesperadamente a la narradora, la amiga periodista, para pedirle que vaya unos días a Azul, un pueblo cerca de Pirovano donde ella pasa un par de noches por semana porque se "ha metido en todo el tema de la caza de liebres" (Sánchez, 2007: 155). Lo que hace Elena es acompañar a los cazadores, que son cazadores furtivos, en sus excursiones nocturnas durante la temporada de la liebre. Elena, que, como se menciona en la novela, es a la vez profesora de muchos de ellos en la escuela donde completan el secundario por las noches, los acompaña en la *pick-up* manteniendo caliente el agua para el mate, sosteniendo la conversación, socializando; acompaña a los foquistas, al conductor, a los cazadores propiamente dichos, a esa cuadrilla de varones dedicada a la actividad de cazar liebres por la pampa bonaerense.

Ahora bien: ¿en qué consiste exactamente "todo el tema de la caza de liebres"?, cabe preguntarse. La caza de liebres es, en la novela y en Argentina, según la información que ofrece el texto y la que puede cotejarse en la prensa periódica y en los libros de historia, la actividad productiva que en ciertos pueblos de la provincia de Buenos Aires se profundizó y sistematizó como modo de enfrentar la crisis económica, el colapso del industrialismo rural, la falta de trabajo, a finales de la década de 1990: se trata de una verdadera "industria de la caza", un circuito que empieza con el disparo para capturar a la presa en medio de la noche pampeana tras sorprenderla con los focos de luz y termina con la exportación total a los mercados europeos donde la carne de liebre se considera una *delikatessen*. Se trata, en principio, de una actividad clandestina porque su primer paso, estrictamente la caza de la liebre, está vedado. Solo que esa prohibición es el eslabón inicial de una cadena productiva legal, la misma de la que depende la actividad ganadera: acopiadores, frigorífico, comercialización, exportación; y por supuesto, en el medio, en el frigorífico, la evisceración, el cuereo o despellejamiento, el troceado.

El "tema de la caza de liebres" presenta varias cuestiones que sirven para pensar no solo en uno de los modos en que aparece el problema del trabajo en la narrativa argentina contemporánea, sino también en las exploraciones temáticas y procedimentales de esa narrativa cuando se interesa por las condiciones sociales, económicas, políticas; más aún: en las elecciones y propuestas ante una situación de crisis. En primer lugar, el episodio de la caza, tan intempestivo como bizarro dentro de la novela, está inserto en la segunda parte, llamada "El período gótico", a raíz de la manifestación de la enfermedad de la protagonista y de su vuelta al pueblo, y podría perfectamente, a primera vista, eliminarse sin afectar la historia ni el relato, con lo cual podemos considerarlo un episodio autónomo. Sin embargo, y en segundo lugar, el episodio condensa la relación alegorizante entre historia de vida (de Elena) e historia económico-social (del campo): la oscuridad, la intemperie, la muerte, el final; y a la vez, ilustra inmejorablemente muchas de las contradicciones y tensiones de esos años: las paradojas de la productividad, la improductividad de la tierra y la productividad del trabajo humano, la producción y la reproducción, la reconversión del desperdicio. Y también, la desfuncionalización y refuncionalización de lo que Hannah Arendt reconoció en *La condición humana*

como *homo faber*, en tanto fabrica para su uso los objetos cuyo carácter durable da la necesaria estabilidad y solidez al mundo habitado por el hombre (1993: 157), por contraste con el *animal laborans* cuya actividad garantiza la reproducción de la vida y por lo tanto se asocia a los procesos biológicos naturales.[1] En tercer lugar, y en consecuencia, propongo ver dos conexiones, dos líneas hacia las que se abre el episodio: una conduce al mundo súper moderno del frigorífico (mundo de la diferenciación, la disección, la higiene y el reparto); la otra, al mundo premoderno del gótico (lo oscuro, la pampa, la indiferenciación, el misterio, la aventura). Dicho de otro modo: una línea se abre hacia el mundo de la técnica y la otra hacia el mundo de la literatura.

Esto es lo que atrae a Elena: las incursiones en la noche abriéndose paso con los focos de la *pick-up*, las excursiones por la pampa abierta, la cofradía con los varones cazadores, la aventura; esa imagen, casi cinematográfica, en la que los focos se detienen sobre la liebre, ese instante en el que se detienen todos los movimientos y la silueta del animal parece recortada en tiempo y espacio por la luz que emana de la camioneta. Y los disparos, uno o varios, los fogonazos, que hacen del animal una pura carne. Pero también el momento en el que los cuerpos amontonados de las liebres muertas ingresan al frigorífico. Es que en ese instante culminantemente literario, gótico, justo antes de la muerte, cuando la silueta iluminada en la noche evoca el aura de los espíritus, la carne deja de reconocerse como cuerpo animal y, ahí mismo, todo junto, reconvierte por completo su valor: la inflexión literaria de la caza de liebres se encuentra en su revés con la inflexión económica de la vida rural. Y digo que "se encuentra" porque lo literario, la potencia expansiva de la ficción, convierte a ese trabajo clandestino y estacional, realizado al filo de la ley, en un material interesante para la narración, e incluso para una narración con autonomía, pero lo hace, y lo es, porque no forma parte de un universo gótico imaginario sino de una cadena productiva moderna que efectivamente tiene lugar en el campo por esos años de comienzos del nuevo siglo. Lo gótico, entonces, es el efecto que esa caza de liebres nocturna provoca en medio de una serialización moderna. También podríamos decirlo acá de otro modo: la imaginación narrativa es activada por una imaginación de supervivencia que se pone en práctica para lidiar con la crisis, a la par que esa imaginación narrativa desplegada en la novela permite ampliar la comprensión sobre el mundo capitalista en crisis en la Argentina del cambio de siglo.

Se trata así del encuentro, o mejor: del choque, entre dos tiempos: el tiempo todavía en pie de la modernidad (que pervive, en medio de la crisis, en el mundo de la técnica) y el tiempo redivivo de lo premoderno (que reaparece, literariamente estilizado, en diversos modos de vida). Ambos chocan y a la par conviven, o lo que choca (¡el efecto!, una vez más) es su convivencia: en el tiempo del trabajo, en la economía. Porque en ese mundo modernizado de la industria rural, cristalizado desde finales de la década de 1870 en el frigorífico, todas las tareas resultan higiénicas y pasteurizadas, ordenadas, repartidas: son establecimientos modernos con pautas modernas de división del trabajo; así se describe en la novela la "escena de trabajo": "El ajetreo productivo que se cumplimentaba con gran exactitud en establecimientos acordes con una sociedad próspera" (Sánchez, 2007: 166). Solo que ese mundo de la modernización industrial es el mundo de la industria de la caza de liebres, es decir, un mundo que nace en una práctica primitiva que, por eso mismo aunque no únicamente, está prohibida, pero que, a la vez, también sigue cierta división del trabajo. El frigorífico moderno, por lo tanto, ese mismo que llega a presentar el estándar de los establecimientos europeos, depende de una

actividad premoderna, nace de un eslabón ilegal e ilegítimo como la caza de liebre.

¿Por qué me detengo tanto en este episodio? Porque esa incrustación originaria de lo premoderno en lo moderno, o ese ensamblaje de lo moderno con lo premoderno, como base no solo de la supervivencia sino de la invención de una nueva industria rural que aprovecha lo existente y actualiza lo atávico, produce una fricción entre tiempos que, antes bien, nos da la pauta del modo en que, tal cual lo pone en discusión Bruno Latour en *Nunca fuimos modernos*, la temporalidad moderna, con su flecha del progreso capitalista derogando el pasado una y otra vez, subsume otras temporalidades, hasta imponerse como tiempo dominante y único (2012: 105). Más que un tiempo premoderno que retorna, lo que hay es una convivencia, a veces tensa, fractal o indiferenciada, que nos pone en evidencia que esa línea unidireccional no es tal, que el capitalismo como impulso hacia adelante es solo un modo posible de acompañar el paso del tiempo a costa de separar y excluir lo que lo obstaculiza. Por eso entonces me interesa este episodio, porque me permite avanzar en los sondeos de los modos de vida incluso más allá de la novela.

De entrada, podemos considerar que ese episodio responde, si lo pensamos en sede literaria, a una imaginación novelesca que pone en el campo una bizarría que rompe con la lógica realista a la par que alegoriza lo económico-social: ¡la mujer enferma de cáncer de excursión en el campo con los cazadores! Si lo pensamos en cambio en sede económica, si atendemos no a la aventura sino a la descripción de la actividad, como intenté hacer comentándolo en sintonía con lo que se conoce sobre la caza de liebres, parece seguir eso que tan bien explicó Verónica Gago en *La razón neoliberal* (2014) al plantear que el neoliberalismo no solo debe entenderse como un conjunto de políticas "desde arriba", sino (como lo postula Foucault en sus teorizaciones sobre el poder)[2] "desde abajo", en tanto modulador de subjetividades y proliferador de modos de vida que proyectan una nueva racionalidad y una afectividad colectiva. Gago propone a partir de allí la idea de las economías barrocas y la pragmática popular, del cálculo como matriz subjetiva que funciona como motor de una economía popular. Todo un ensamblaje de prácticas diversas evidente en la economía de ferias y de villas, en esa proliferación barroca efecto de la pragmática popular. Toda una subjetividad nueva, que surge desde abajo del neoliberalismo como resistencia a través del cálculo de su imposición desde arriba.

En ese punto en el que la propuesta de Gago ha servido para definir y caracterizar no solo una cantidad de modos de vida vinculados con los trabajos informales, con el reciclaje, con los trabajos que surgen en los bordes del trabajo, sino también sus representaciones o tematizaciones o procesamientos ficcionales, quiero detenerme ahora. En ese punto en el que lo barroco, como exceso y proliferación, es decir: ¡como espectáculo!, no explicaría este otro modo del trabajo que elige mostrar Matilde Sánchez en su novela, porque el ensamblaje se inicia acá con el trabajo clandestino y autogestivo (individual, familiar, comunitario) que se piensa (se calcula) para insertarse como generador de y en una serie capitalista y moderna en la que nada sobra y nada es excesivo, en la que todo se aprovecha, todo se reparte, en la que nada se desperdicia. Esa pragmática, lejos del espectáculo barroco, es una práctica cuyo efecto, como dije hace un rato, es gótico. En ese sentido, y en términos literarios, induce más a la narración, con su sombría pero sorprendente secuencia gótica, que a la descripción, con su espectacularización barroca.

De allí que sea el ensamblaje, por usar la palabra de Gago (que da cuenta de todo un modo de producción), de temporalidades, antes que de prácticas, lo que me interesa indagar: lo gótico como efecto interno de una incrustación anacrónica

originaria, de la incrustación de un tiempo premoderno en el tiempo capitalista que, más bien, muestra la condición propia de todo tiempo, como es la convivencia, y muchas veces disputa entre temporalidades. Temporalidades que conllevan figuraciones plurales y flexibles del trabajador, entre las cuales el cazador furtivo sería solo una aunque privilegiada. Una figura, en este caso, que no se debate entre el *animal laborans* y el *homo faber*, para decirlo nuevamente en los términos en los que Hannah Arendt relee a Karl Marx, sino que los cruza y los mezcla en un presente de crisis, desempleo y vaciamiento de las figuras históricas del trabajador.

A esta altura, me pregunto si con esta lectura no estoy leyendo la novela solo como un comentario de lo real y glosando, a mi vez, ese comentario. Quiero volver al comienzo rápidamente, entonces, y presentar otra vez el episodio de la caza de liebres de otro modo. Elena llama a la narradora para que vaya a Azul a ver la caza de liebres. Y lo hace porque la narradora, como ya lo sabemos a esa altura, es periodista. Se trata entonces de que cubra un par de noches esa actividad, algo que la narradora hace solo dos años después. Esto lo cuenta la novela, en la que se menciona una nota como resultado de ese trabajo de campo en el que se basó su investigación periodística. Todo esto en el marco de la ficción. Pero es allí, y no solo en los modos de representación de una crisis rural económico-social, donde la novela se corresponde con el mundo real. Porque ese episodio, justo el del antidesperdicio en la crisis capitalista, es también la incrustación de una práctica no novelesca sino periodística, y del texto periodístico resultante, que es la de la propia narradora. Una narradora que, en una novela que fue leída de entrada como novela en clave (Link, 2007), es el único personaje cuyo nombre propio, aunque no se lo mencione, puede coincidir con el de la autora Matilde Sánchez. En efecto, no la novelista sino la periodista Matilde Sánchez publicó el 15 de julio de 2001, o sea unos cinco meses antes de que se desatara la crisis de 2001, la nota "Cazadores en el granero del mundo", en el suplemento *Zona* del diario *Clarín*. La siguiente cita es la bajada que anunció la nota, algunas de cuyas frases la novela reproduciría con o sin cambios unos años después: "Último recurso en el marco del desempleo rural, la caza de la liebre sostiene a unas 3000 familias. *Zona* vio cómo se arma en Azul, provincia de Buenos Aires, la cadena productiva que lleva de la caza nocturna y semilegal hasta los sofisticados frigoríficos que la exportan congelada a los mejores supermercados de Europa".[3]

Ya la nota sobre la caza de liebres tiene los elementos que permiten construir la alegoría de la crisis del campo con el cuerpo terminalmente enfermo de Elena. Por un lado, ahí también se agota, en principio, la alegoría, porque allí donde la muerte de la liebre reconvierte por completo su valor, como dije, el cuerpo de la protagonista deja de tenerlo: frente al valor económico ¡con excedente! de la carne de liebre, la desvaloración y el desperdicio de Elena. Solo que, por otro lado, en ese punto precisamente aparece también el valor literario de la protagonista (si no de su cuerpo, de su vida) para la narradora, que es también la escritora Matilde Sánchez. Cero desperdicio, entonces, en esta novela *El desperdicio*, en el que la trabajadora es Matilde Sánchez: periodista, cronista y novelista. La primera instancia del antidesperdicio es la escritura de la crónica, la segunda es la inclusión de esa crónica en la novela, la tercera es la escritura de la novela con la historia de vida de su amiga Elena que fue en la vida real Mónica Tamborenea, y hay una cuarta que es la publicación de esta novela como resultado ensamblado de la beca Guggenheim que ganó Matilde Sánchez y para la que había presentado otro proyecto de escritura, según se explica en una breve nota que antecede al texto.[4] Desde los parámetros de la productividad capitalista pero también del pragmatismo desde abajo que surge con los neoliberalismos, ¿no termina Matilde Sánchez estando más cerca de los cazadores furtivos que se ensamblan a la industria moderna que la protagonista de su novela?

Me pregunto acá qué ofrece mayor resistencia al ordenamiento capitalista moderno y en qué términos lo hace: ¿el desperdicio o el antidesperdicio? Y por consiguiente, si no son la yuxtaposición y el ensamblaje semiclandestino de

temporalidades, antes que la espectacularización de las prácticas, lo que provoca una revuelta más eficaz, económica y narrativamente, que la feria regional periférica que remeda el mercado del capitalismo global, o las crónicas y novelas que comentan lo económico-político-social, o la crítica que lee las novelas como comentarios. Que en *El desperdicio* la propuesta narrativa que resiste a la crisis capitalista recurra como resolución a una práctica documentada y no únicamente a su reelaboración ficcional sobredimensionada o a la imaginación ficcional interpela la relación entre novela y mundo habitado. Y lo hace de un modo que nos involucra como lectores: qué buscamos al leer, qué hace con nosotros la novela, cuál es el impacto que nos produce lo real en la ficción o la fuerza de la pura imaginación ficcional. Y por supuesto, la inserción total en el mundo del trabajo involucra a los escritores, los interpela también en sus propias condiciones laborales, en sus prácticas y modos de vida, induce a la autofiguración y la pone, también, en crisis.

Corolario de la imaginación narrativa del antidesperdicio

Como corolario, unos breves comentarios sobre dos novelas que mencioné al comienzo del capítulo a partir de la propuesta del *antidesperdicio* como reacción a la crisis del trabajo en el capitalismo contemporáneo del desempleo y la precarización.[5]

La virgen cabeza de Gabriela Cabezón Cámara puede leerse como una novela del trabajo, con sus temporalidades diversas a la vez contrastadas y mezcladas hasta el desquicio. En la villa donde crecen y se multiplican las carpas (esos peces trasplantados por las protagonistas a la laguna para su reproducción), se inicia una cadena de involución (noción que aparece reiteradamente como explicación en el episodio de la caza de liebres de la novela de Sánchez) en la que nada (de los humanos a las ratas) se desperdicia: no solo todos consumen sino que todo se consume, todo se reproduce, todo produce. Porque junto con el emprendimiento autogestivo villero que solo puede terminar su expansión con un bombardeo (¡"desde arriba"!), tiene lugar un trabajo de campo: los investigadores y periodistas que usan el emprendimiento como experimento comunitario de trabajo a estudiar y a difundir. No solo eso, sino que la protagonista Qüity entra a la villa por primera vez como periodista: va a investigar las redes políticas, sociales, y termina convertida en emprendedora. La fiesta barroca del emprendimiento ictiológico (para decirlo recuperando a la vez la teorización de Verónica Gago [2014] en *La razón neoliberal* y la lectura inaugural de Paola Cortés Rocca [2011] sobre la imaginación política de la novela y sus asociaciones horizontales), con carpas, alcohol, drogas y sexo, se continúa y revierte en la nocturnidad del consumo de las ratas que todo lo devoran, que refuerzan la temporalidad premoderna del emprendimiento económico alternativo. Otro antidesperdicio: Qüity deja de ser periodista, va dejando su trabajo pero se convierte en vocera popular como letrista de cumbia, trabajo con el que hace millones, y a cargo de un mandato también popular como lo es contar la historia. La conexión con lo real periodístico, con la crónica de investigación que podría haber escrito, como Matilde Sánchez, la propia Gabriela Cabezón Cámara (ella misma periodista antes de ser novelista), ahora solo representada, queda atrás y todo se noveliza: la historia de la experiodista devenida villera emprendedora millonaria que vive en Miami, que entra de lleno a la industria cultural ya no de la mano de la literatura sino de la música popular, la cumbia, es la novela delirantísima *La virgen cabeza*.

El final del trabajo, de todos los trabajos, el final de la producción económica y de la literatura todavía está en la imaginación de un futuro configurado como proyección apocalíptica del presente. Pienso en *Quema*, la novela de Ariadna Castellarnau, hecha de un ensamblaje de relatos que van armando una cronología que no se corresponde con nuestra historia de la modernidad, porque esa modernidad está en un tiempo remoto, es justamente lo *pre* de esta imaginación futura. Una novela en la que ya no hay basura porque todo se quema de a montones, en la que no hay más capitalismo, ni trabajo, ni trabajadores, ni valor de cambio, ni nada de todo eso... Allí, los hombres, las mujeres, todos y todas, adultos y jóvenes y niños se convierten en cazadores nocturnos de lo que sea para sobrevivir al hambre y no morir. El futuro, en esa imaginación del antidesperdicio, porque ya no queda nada y no hay qué desperdiciar, no es tecnológico, como en la culminación capitalista hipermoderna que imaginan los defensores del aceleracionismo, sino completamente orgánico. Allí, por supuesto, no solo no hay trabajos sino tampoco escritura ni escritores. La novela, en todo caso, es un indicio del futuro, un vestigio de

otro tiempo.

1 En *La condición humana*, de 1958, Arendt, a partir de su relectura de Karl Marx, distingue entre el *animal laborans*, el *homo faber* y el hombre de acción en los capítulos dedicados, respectivamente, a labor, trabajo y acción. En función de nuestro argumento a propósito de la novela de Matilde Sánchez, en la que el episodio de la caza de liebres tiene lugar tras el regreso de la protagonista al pueblo para ocuparse de la organización de las tareas rurales y domésticas y en el que las actividades se vinculan con la supervivencia, lo fundamental es la distinción entre trabajo y labor. Y alrededor de ella, la discusión según la cual el *animal laborans*, de raíz consumista, se ha terminado reimponiendo, desde mediados del siglo xx, al *homo faber* de corte industrialista, porque nos ayuda a revisar esa distinción en el contexto de la crisis que abrió el siglo xxi y los modos emergentes de subsistir económica y socialmente en ella: "A diferencia de la productividad del trabajo, que añade nuevos objetos al artificio humano, la productividad del poder de la labor solo produce objetos de manera incidental y fundamentalmente se interesa por los medios de su propia reproducción; puesto que su poder no se agota una vez asegurada su propia reproducción, puede usarse para la reproducción de más de un proceso de vida, si bien no produce más que vida" (Arendt, 1993: 103).

2 Sobre todo en la *Microfísica del poder* publicada por primera vez en 1979, donde señala que, a diferencia de la unidireccionalidad verticalista, el poder se ejerce en todas las direcciones. Gago toma explícitamente la teoría foucaultiana del poder en su libro.

3 Al final de la lectura que presentó en su blog, Daniel Link (2007), quien además advierte sobre la falta de distancia que pide la literatura y de la que carece por su relación personal con la autora y con la protagonista, propone que la novela es también una "crónica de los años deshilachados" y que con los "desperdicios de esos años", Matilde Sánchez "cirujea" y "recicla" cuando escribe.

4 "En 1994 recibí la beca de la John-Simon Guggenheim Memorial Foundation por 'Una comedia familiar'. No llegué a concluir el proyecto de novela tal como fue presentado pero muchas de sus páginas sobreviven en este libro. Todo indica que la comedia se convirtió en elegía. Este es mi agradecimiento a esa generosa ayuda" (Sánchez, 2007: 7). Como debe de ser ya evidente, el "desperdicio" de la novela de Matilde Sánchez, que el relato reconvierte por completo, es todo lo contrario al "derroche" de la novela de Cristoff. El modo de lidiar con el fuerte encuadre capitalista que las dos les dan a las tramas en el caso de *Derroche*, en qué hacer con el dinero y, en *El desperdicio*, en cómo hacerlo por medio del trabajo. Entre el *anticapitalismo del dinero contable* de Cristoff al *antidesperdicio del trabajo escrito* de Matilde Sánchez se juegan *dos modos de la imaginación narrativa:* uno que sondea en el pasado como vía de comprensión del presente y activación de prácticas de reconversión (Sánchez); otro que sondea hacia el futuro como vía de apertura del presente y activación de prácticas liberadoras (Cristoff). Y si de este sondeo crítico que hago en las novelas puede llegar a inferirse una valoración desigual de ambas, solo hay que poner en consideración, para evitar ese riesgo, que mientras una imaginación narrativa es de corte alegórico realista, la otra es experimental fantasiosa, lo que impacta inevitablemente en las activaciones de la propia imaginación y las propias prácticas cuando cerramos los libros.

5 También hay desperdicios pero desde una perspectiva vinculada solo indirectamente con el trabajo en otras novelas contemporáneas. Menciono acá simplemente aquellas que anticiparon el desperdicio como motivo narrativo antes del

2000. *El llamado de la especie* (1997) de Sergio Chejfec, con su montaña de basura usada para jugar como si fuera una pista de *skate*, una basura disponible, que excede lo orgánico y que no se refuncionaliza en el reciclado productivo ni en el consumo del desecho, sino que sirve para el ocio, para lo opuesto al trabajo. *La villa* (2001) de César Aira, publicada en el año de la crisis aunque escrita previamente: el cartoneo y la villa como espacio e incursión en la aventura, anticipando modos de vida entrelazados en el trabajo informal con los desperdicios, que cambiarían el paisaje urbano (por ejemplo, el de la zona del Bajo Flores, en el oeste de la ciudad de Buenos Aires, donde transcurre la novela).

III. Escritores desfigurados por la imaginación de mercado

LLAMO *imaginación de mercado* a aquella imaginación según la cual el mercado lo subsume todo, nada queda fuera de él, todo es mercantilizado, también la literatura y las artes. En algunas novelas de los últimos años la imaginación de mercado rige las tramas afectando a los escritores y artistas que las protagonizan y que en muchos casos son incluso quienes las narran. En esas novelas, eso que reconocemos, en términos generales aunque relativamente variables, como mercado va captando, aprehendiendo zonas que no están mercantilizadas; de allí que pueda hablar, justamente, de *imaginación de mercado:* una imaginación según la cual todo se convierte en mercancía en las diversas fases del capitalismo y cada vez más abarcativa y contundentemente.

Sin embargo, como con claridad histórica y conceptual lo muestra Nancy Fraser en *Los talleres ocultos del capital* (2020), para que exista el capitalismo es necesario que haya zonas que estén fuera de él pero le den por eso mismo las condiciones primordiales de posibilidad. Si Karl Marx había revelado, como de hecho ya fue comentado en capítulos previos, que la acumulación se logra mediante la explotación y que el trabajo asalariado es una ficción tras la cual hay una violenta expropiación, Fraser revela otro "sucio secreto" (*ibid.:* 21), más oculto todavía: también son condiciones primordiales del capitalismo aspectos no mercantilizados como la reproducción social (trabajo afectivo y doméstico), la naturaleza (ecología planetaria) y los poderes públicos (legislación del poder político sobre lo económico) (*ibid.:* 25 y 26). Las características económicas del capitalismo dependen, así, de condiciones no económicas que tienden a ser veladas y atrapadas por él. Llamo la atención sobre estas observaciones teóricas de Fraser, que incluyen la reproducción social, porque me ayudan a sondear un conjunto de novelas que despliegan una imaginación de mercado que se expande hacia zonas no mercantilizadas y que activa ciertas prácticas en los escritores y artistas que las protagonizan y eventualmente las narran, cuya consecuencia es la deformación del cuerpo y el rostro: la *desfiguración*. Me interesa sondear en sus tramas qué es lo que se muestra y qué es lo que se oculta, qué se desfigura exactamente y cómo ocurre. Dicho de otro modo: ¿pueden servir esas novelas para sondear activaciones de la imaginación vinculadas con la literatura y las artes contemporáneas una vez que terminamos de leerlas y cerramos el libro? ¿En qué medida las desfiguraciones atañen, más allá de las novelas, a escritores y artistas?

Para empezar, es preciso aclarar que ser escritor o ser artista e intentar vivir genuinamente de ello no es necesariamente, en toda una zona de la narrativa argentina contemporánea inserta en una tradición mayor, una iniciación dramática ni una vocación imposible, no tiene por qué resultar un camino frustrante: con la convicción propia de la autopercepción como escritor o artista y el trabajo implicado en la representación como tales, las dificultades pueden allanarse o superarse para llegar al momento mismo del reconocimiento.[1] En estas figuraciones personales la instancia culminante resulta, pese a los obstáculos, la profesionalización, y en ella se recorta, más acá del mercado, una zona que siempre está protegida de toda mercantilización. Como vimos en el primer capítulo, es lo que cuentan, prioritariamente, haciendo foco en el dinero, los dos primeros volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi* (*Años de formación* de 2015 y *Los años felices* de 2016), y es lo que cuentan, también en clave autobiográfica aunque de un modo por completo diferente, esa breve y valiosa novela de iniciación a la escritura que es *En la pausa* (2009) de Diego Meret, e incluso la contundente *Black out* (2016) de

María Moreno.[2]

Frente a estos relatos de iniciación o ingreso al mundo de las letras, hay un conjunto de novelas contemporáneas en las que el cuerpo del escritor se involucra con las fuerzas del mercado y en las que su rostro se transforma hasta la desfiguración. En esos relatos, de los cuales tomo acá tres novelas argentinas escritas alrededor de los mismos años, la *imaginación de mercado* reelabora dos rasgos que han sido centrales para la literatura moderna: la profesionalización genuina y la distinción disciplinar. Solo que, pese a la exacerbación imaginativa que conduce a la desfiguración total, en esos rasgos podemos reconocer, o al menos yo lo hago, la lógica de la escena cultural contemporánea. La profesionalización, por un lado, no aparece como una instancia o estado a alcanzar sino que parece ser un episodio ubicado en el pasado, un logro supuesto, y por otro, consta indiferenciadamente tanto de la producción de la obra como de todo aquello que la acompaña en su distribución y circulación: entrevistas, charlas, presentaciones, fotografías, notas, ceremonias, brindis, fiestas. La exposición profesional y social de estas figuras de escritores o artistas es altísima: son *celebrities*.[3] En sintonía con este rasgo, ya no parece haber campos específicos de la literatura o el arte, sino un mundo artístico expandido, que está a la vez intersecado con el mundo mayor de los medios masivos, inmerso por completo en la lógica del capital, que así fagocita a la lógica cultural. Los medios conectan la profesionalización y la expansión del mundo artístico porque amplifican la socialidad de las artes y la convierten en espectáculo total. El mercado de bienes culturales, para seguir usando esa expresión de Pierre Bourdieu (1995) que subraya la tensión entre sus términos, y la espectacularización de las artes promovida por los medios confluyen y transforman la relación entre los escritores o los artistas y sus obras. Se trata de eso mismo que un escritor como Ricardo Piglia, con una idea moderna de la profesionalización, busca rechazar o bien separar de la producción literaria que considera genuina. En cambio, estas novelas presentan un mundo sin ningún miedo a la contaminación ni con el mercado ni con los medios masivos ni con el espectáculo: hay pura entrega a lo que a esta altura podemos reconocer como *imaginación capitalista de mercado*. En ese punto es donde se reinvolucra el cuerpo de escritores y artistas de un modo particular, porque ya no lo hace en tanto fuerza de trabajo necesaria para producir la obra, tal como se lo figura en algunas novelas (Laera, 2020), sino que la excede. No solo el cuerpo acompaña a la obra una vez que esta ha sido distribuida y entregada a cierta circulación; la propia circulación del cuerpo del escritor o del artista potencia la circulación de la obra e incluso forma parte de ella. Por eso, la noción de distribución que elige Josefina Ludmer en *Aquí América Latina* (2010) para, en vez de la noción de mercado, referirse al modo en que una obra literaria es difundida, que muestra bien la existencia de uno o más centros desde los cuales se difunden estratégica o programáticamente los objetos culturales y la desigualdad intrínseca de su disposición mundial o global, no resulta del todo exacta para describir el diagrama espacial que forman los cuerpos en la imaginación narrativa desplegada en estas novelas. En lugar de optar por la distribución con su disposición radial como alternativa a la noción de mercado, que parece ya insuficiente, utilizo la noción de circulación, porque incluye no solo los recorridos prefijados sino conexiones más fluidas e incluso azarosas; la circulación privilegia la atención a los movimientos de los objetos culturales y de los cuerpos antes que al origen y el destino de estos. En esa circulación de los cuerpos que acompaña la circulación de las obras, entonces, acecha un riesgo que multiplica la mercantilización de las letras y las artes. Los escritores y los artistas ponen el cuerpo de un modo que si bien no es

completamente nuevo, lo es en la medida en la que resulta inéditamente espectacularizado y por ello a la vez mercantilizado por medio de las imágenes de sí que conlleva.

Esto que digo responde también, es casi evidente, a lo que podríamos llamar figuración pública material de la escena cultural contemporánea, es decir, una imagen pública con un sustento material corporal reproducida por los medios y que no incluye aún la autofiguración pública virtual de las redes sociales que intensificaron todavía más este fenómeno con nuevas inflexiones.[4] Solo que en este conjunto de novelas esa descripción, con esa circulación de los cuerpos, resulta extrema tanto en la trama, que se desorbita y cambia la relación entre lo verosímil y lo inverosímil, como en el tono, cuya exageración oscila entre la brutalidad realista, la ironía burlona y la parodia denuncialista. Y también, porque esas figuraciones no remiten a los aspirantes a *celebrities*, como lo son muchos escritores y artistas (y cada vez más con un aprovechamiento impúdico de las redes sociales para la autofiguración y la autopromoción), sino que se trata propiamente de tales, casi a la manera en que pudo serlo un Andy Warhol en los años sesenta. Es ahí, justamente, donde empieza el drama de los protagonistas. Por eso, me interesa sondear la imaginación narrativa general que diseña las tramas en función de algunas preguntas: ¿en qué medida el cuerpo del escritor puede ser, tal como define Paolo Virno la fuerza de trabajo, "el simulacro objetivo del trabajo no objetivado"? (2003a: 171), ¿en qué medida el cuerpo se compromete en su circulación espectacularizada?, ¿hay algún límite en esa exhibición?, ¿se instala allí algún antagonismo o alguna tensión entre el cuerpo y la obra, que implosiona la propia noción de trabajo relacionado con la escritura en el mundo capitalista?

El protagonista de *El escritor comido* (2010) de Sergio Bizzio, la protagonista y también narradora de *Romance de la Negra Rubia* (2014) de Gabriela Cabezón Cámara y el protagonista y el narrador de *El artista más grande del mundo* (2017) de Juan José Becerra son totalmente distintos: uno vivió en la más profunda pobreza carioca hasta hacerse escritor, otra lleva una vida extrema al filo de la marginalidad hasta lanzarse a las *performances* artísticas, otro logró saltar desde un entorno modesto al mundo del arte hasta transformarse en un inversor de sí mismo, a la par que su amigo el narrador se convirtió en un escritor reconocido. Sin embargo, todos tienen una fuerte figuración en común: el propio cuerpo se convierte en el bien que se pone en circulación, el cuerpo posee un valor de mercado y se cotiza. El riesgo, el peligro es la desfiguración allí donde la individualización es más nítida: el rostro.[5]

La novela de Sergio Bizzio muestra exactamente eso: Mauro Saupol es un escritor brasileño exitoso aunque convencional, que un día se da por desaparecido tras un accidente aéreo; queriendo escapar de todo, termina perdido en la selva, donde la princesa de una tribu lo erige en una suerte de dios y se lo va comiendo poco a poco para demostrar su amor y su fe a través de ese acto. Finalmente rescatado, Saupol retorna a la civilización y decide ponerse a escribir su historia; su objetivo es doble: por un lado, reconfigurar su rostro, despedazado por la voracidad de la princesa, y por otro, convertirse en un verdadero escritor narrando su vida y sus experiencias. Tras el trasplante de ¡un rostro de mujer! y el fracaso de su escritura, que es muy inferior a la del periodista a quien también había contratado para redactar sus memorias, Saupol vuelve a cambiar de identidad a la vez que se publica el libro con su anterior rostro en cubierta y muchísimas fotografías que atestiguan el relato. Convertido él mismo, por su vida de escritor y no por su escritura, en un éxito, Saupol muere, rodeado de unos adolescentes y con su nueva cara de mujer, en un hotel en las playas de Venecia, mientras cada vez más personas leen el libro que cuenta su vida sin poder reconocerlo en el retrato de tapa. Guiños y retoques mediante, la escena recuerda a *Muerte en Venecia* (1912), y entonces uno no puede dejar de preguntarse cuál es, para el escritor comido, en *El escritor comido*, la peste que lo asola como a Italia en la extraordinaria novela de Thomas Mann.

Por su parte, el *Romance de la Negra Rubia* presenta la historia de una poeta joven que para resistir el desalojo judicial de un edificio ocupado por una comunidad de artistas, aunque sin un objetivo político o social expreso sino por efecto del alcohol y las drogas, se prende fuego a lo bonzo y queda totalmente desfigurada. Ante los medios, sin embargo, y con organizaciones populares, centros de estudiantes y punteros políticos como testigos, la protagonista y narradora declara que "los míos llamaron instalación a su campamento y *performance* a la vida que tuvieron que llevar ahí" (Cabezón Cámara, 2014: 21) a la vez que interpretaron el episodio como un acto de resistencia. A partir de entonces, es tomada por líder de un colectivo de arte con conciencia política, su propia vida se hace pura *performance* y su rostro desfigurado se convierte, y cotiza, como una obra de arte. El éxito artístico, potenciado por su politicidad, la conduce como representante del Pabellón Argentino a la Bienal de Venecia (¡y allí podría haberse encontrado con Mauro Saupol!), donde es el centro de una instalación que atrae a una joven millonaria suiza de quien a su vez se enamora. Enferma terminal, a su muerte la joven le dona a la protagonista su rostro, con cuyo trasplante se forma la imagen de "la

Negra Rubia" quien, tras un paso por la política argentina como gobernadora de Buenos Aires, termina escribiendo su propia historia de vida, la misma que leemos. Afirma entonces: "Y escribo cosas como esta" (*ibid.*: 68).

"Quise escribir este libro como cualquier escritor, como el escritor que fui, pero no soporté el dolor de espalda." Así empieza *El artista más grande del mundo* (2016), la novela de Juan José Becerra que, para narrar la vida del gran artista Esteban Krause, elige la figura del otrora reconocido escritor Juan del Valle, quien declara estar dictándole la historia a una máquina debido a la progresiva parálisis de su cuerpo. En contraste, su excéntrico amigo Krause, con quien pasa largas temporadas en su castillo catalán y hasta comparte mujeres, desafía las convenciones del arte, ridiculiza a las vanguardias y experimenta con su vida y al final, con su propio cuerpo. Tras describir obras y actos artísticos, el mercado del arte y los museos, tras narrar escándalos, revelar intimidades, referir exhibiciones y fiestas, explicar los mecanismos de la fama, detenerse ostentosamente en los modos de vida y burlarse bastante de todo, la "novela de Krause" escrita por Del Valle, como la llaman, se acerca a un final confrontativo. A la autodestrucción del arte auténtico extremo se la enfrenta con el cinismo de un artificio narrativo también extremo: mientras el artista experimenta consigo mismo y su rostro se desfigura adrede por una explosión de fuegos artificiales navideños, siendo intervenido quirúrgicamente una y otra vez como si fuera una obra, el escritor confiesa que la máquina grabadora fue solo un artilugio para competir con la experimentación creativa de su amigo. A modo de desenlace del relato, Krause le entrega a Juan del Valle la escena de su cuerpo consumido por unas drogas hasta su desaparición total y la novela, así, termina cotizándose en la más célebre galería de arte.

Al reunir en un mismo conjunto estas tres novelas, tal como lo hago a partir de la noción del *trabajo escrito de la imaginación de mercado*, se hace visible que la figuración de los escritores y artistas es, en ellas, *desfiguración*. Llevada al extremo, esa figuración ostentosa, mediática, espectacular, desfigura el rostro. Lo hace irreconocible para los demás, los mismos que contribuyen a darle un nuevo valor y a recotizar al artista y a su obra. Lo hace irreconocible para sus propios portadores al convertir en obra, en una nueva obra cotizable, la extrañeza de la propia vida en su figura de artistas o escritores. ¿Qué rostro, me pregunto, habría que tener para ser reconocido después de un trasplante que busca sustituir aquel que se ha desfigurado? Solo un rostro convertido en obra de arte, un rostro que interpele, a la vez, todos los valores: el estético y el económico.[6]

Mauro Saupol, la Negra Rubia, Esteban Krause y Juan del Valle, todos se convierten en su mejor obra y encarnan, casi literalmente, tanto la posible desfiguración del artista como su reconversión en un bien cotizable en el mercado una vez puesto en circulación. Saupol entrega, de hecho, a través de su rostro (canibalizado, desfigurado, trasplantado), una versión, probablemente la más exacta, de su historia como escritor, de lo que de él han hecho la industria, los medios; el cambio de identidad final resulta, antes que otra cosa, la aceptación de que otro escribe su vida mejor que él mismo, la renuncia a la escritura una vez que se ha dejado de ser un autor para ser un bien cultural que circula en el mercado, una mercancía. La Negra Rubia, en cambio, retorna a la escritura al final del recorrido y narra su historia, una vez que posee su nuevo rostro, trasplantado por amor, quedando atrás esa exhibición tan artística como mercantilizada de su cara deforme en el centro de una instalación inspirada en su vida. Por su parte, Esteban Krause se entrega al proceso quirúrgico de desfiguración artística de su rostro en una serie de autotrasplantes que culmina cuando, tras inyectarse unas drogas, su cuerpo

empieza a carcomerse, pareciéndose cada vez más a una escultura de Giacometti hasta desaparecer, no sin antes preguntar cuál sería el nombre posible para esa "obra" (Becerra, 2010: 294); mientras, el escritor Juan del Valle, que narra su historia, además de mentir sobre el estado de su propio cuerpo y confesarlo esperando una mayor valoración de su figura, se hipercotiza junto con su obra, la novela de la vida de Krause a su vez convertida en obra de arte.

En el sondeo que propongo no me importa demasiado que las tramas partan de la escritura o lleguen a ella, tampoco que las resoluciones sean relativamente felices; lo importante es que siempre hay una instancia en la cual el cuerpo, por sus modos de circulación, está atravesado por la mercantilización. En esos rostros (des)figurados no puedo sino ver la malformación casi congénita del mundo de las letras y las artes una vez abierto por completo a su espectacularización mediática. Y sin embargo, eso no llega a explicarlo todo. Podría alegarse que ocurrió siempre: en la literatura misma estaba la crítica a su potencial mercantilización y a los efectos que ello tiene en los escritores y en su escritura. Basta pensar en Roberto Arlt y su relato "Escritor fracasado", caso testigo de los vaivenes propios del mercado de las letras en su momento de consolidación en los años treinta. Basta pensar en novelas algo anteriores a las que estoy proponiendo leer juntas, como ciertas novelas de César Aira, entre ellas las que integran la llamada "trilogía del Caribe" (*Varamo, El mago, La princesa Primavera*).[7] Solo que si en estas ya aparece, a distancia de la literatura anterior, la tematización de la relación que el mercado puede entablar con el cuerpo del escritor, el rostro desfigurado es una figuración emergente en la narrativa argentina.[8] Es llamativo que novelas de escritores como Sergio Bizzio, Gabriela Cabezón Cámara y Juan José Becerra, provenientes de ámbitos distintos y que no responden a una demanda generacional, propongan el motivo de la desfiguración para diseñar a escritores o artistas en quienes arte y vida se mezclan en su exhibición espectacular, en su circulación mediática. Y lo hacen con otra coincidencia fundamental: poniendo en suspenso todo juicio de valor, ya sea estético, ya sea ético, en el relato. Aunque pueda haber resoluciones, argumentales y textuales, más eficaces que otras, los narradores relatan la historia de las desfiguraciones y hasta transfiguraciones de los rostros sin expedirse acerca de su condición más o menos auténtica o genuina. Tampoco se valora explícitamente la exhibición del rostro original ni del rostro desfigurado ni del nuevo rostro. Todo se juega en la imaginación desplegada en la trama por medio de ciertos recursos, procedimientos.

En definitiva, estas historias no explicitan la denuncia de un estado mercantilizado del arte ni cuestionan la entrega de escritores o artistas a su exhibición mediática. Por eso dije que entender la desfiguración como malformación por efecto del mercado es insuficiente; en cambio, sondear la imaginación de mercado (literario, artístico) a la luz de la teorización de Nancy Fraser (2020) que presenté al comienzo nos puede permitir revelar esas zonas no mercantilizadas de la literatura y las artes que funcionan como condición primordial de la circulación propia del mercado. En *Volverse público*, Boris Groys hace una advertencia que por evidente no es menos ociosa: si casi todo, en el contexto de la civilización contemporánea, puede ser interpretado como efecto del mercado y las fuerzas que en él entran en juego, el valor de la interpretación es prácticamente nulo ya que aquello que sirve para explicarlo todo deja, por lo mismo, de servir para explicar lo particular (Groys, 2014: 17). De allí que proponga sondear estas novelas, antes que como narraciones reactivas frente a la mercantilización del escritor/artista y su obra, como la activación narrativa de diversas prácticas autopoéticas, es decir, de

aquello que el mismo Groys describe como transformación radical de la estética a una poética centrada en la producción del propio yo público (*ibid.*: 16). Desde esta perspectiva, podemos pensar la desfiguración, antes que como sometimiento al mercado, como una transformación: el irreconocible pasaje entre las figuras reconocibles de escritores o artistas y aquellas otras diferentes, inclasificables, que encuentran en la escena cultural contemporánea las condiciones de posibilidad para su emergencia. Estas novelas no se enfocan en la obra (cuánto de su valor estético ha perdido, ya que esa es una pregunta improcedente para estos textos) sino en los sujetos: ponen en relato la transformación del escritor/artista al volverse público y esa transformación puede leerse, aunque no exclusivamente, como manifestación de una autopoética.

Pero entonces, el rostro, en tanto individualización del cuerpo, y tal como pregunté al comienzo, ¿no muestra los límites de su exhibición? Y su desfiguración, si se lee a la luz de la transfiguración posterior en términos de autopoética, ¿no es ya su resistencia? Es acá donde la noción de *trabajo escrito* permite conectar diversas respuestas. Por un lado, el trabajo escrito es el relato del trabajo realizado sobre el rostro en la medida en que ese rostro se convierte en una obra: mientras la desfiguración del rostro es el material para realizar la obra (la Negra Rubia, Mauro Saupol, Juan del Valle) o bien la obra misma (Ernesto Krause), la transfiguración es siempre el resultado del trabajo artístico. Por otro lado, el trabajo escrito es aquel que se lleva a cabo al hacer ese relato: su punto culminante radica en el trabajo (del cuerpo y de la imaginación) que le cuesta a Juan del Valle relatar la novela de Krause, pero está presente en la escritura de la Negra Rubia y también en la de Mauro Saupol y su biógrafo. Finalmente, el trabajo escrito es el trabajo en y de cada una de las novelas que, quienes las escriben, invierten en los dos niveles (el de la representación y el de la práctica): Sergio Bizzio, Gabriela Cabezón Cámara, Juan José Becerra. En un nivel, entonces, la desfiguración (textual e imaginaria) que resulta de ese trabajo escrito se puede leer como una autopoética que elabora y presenta la transformación de escritores y artistas. Pero en otro nivel, el trabajo escrito de una autopoética de la desfiguración permite revelar algo del orden de lo sabido pero no dicho.

Pienso acá en otra posibilidad para pensar la desfiguración, en la que resuenan los términos antropológicos en los que la define Michael Taussig al plantear su relación con el "secreto público":

> Considero que el rostro es la figura de la apariencia, la apariencia de la apariencia, la figura de la figuración, la aparición, si se quiere, del secreto mismo como acto primordial de la presencia. Porque el rostro en sí mismo es una contingencia en la mágica encrucijada de máscara y ventana del alma, uno de los secretos públicos mejor guardados y esenciales para la vida cotidiana. ¿Cómo podría esta contradicción acabar con la contradicción, entrecruzándose en interminables cruces del rostro? ¿Y podría la desfiguración misma escapar de este interminable ir y venir de revelación y ocultamiento? (1999: 3; la traducción me pertenece).[2]

Los dos sentidos del trabajo escrito de la desfiguración (la autopoética de las artes y la revelación antropológica del secreto público) se solapan: en ese solapamiento es donde me interesa, por acción de la lectura crítica, hacer despuntar su politicidad cultural. Esa politicidad cultural no sería necesariamente inherente a las novelas, que parecen más bien señalar un estado de la literatura y las artes que tiene como efecto la alteración de la figura de escritores y artistas pero que no estaría activado

por ellos, sino que radicaría en la lectura que se puede hacer de ellas cuando conectamos su trama y sus protagonistas con su situación enunciativa y con sus autores. En ese punto es donde me interesa pensar la desfiguración autopoética (el yo, el cuerpo, el rostro, la vida como obra) representada en las novelas como el desenmascaramiento del "secreto público" de la escena cultural. De algún modo, las resoluciones extremas en el orden de la trama, los núcleos insólitos en un relato que sostiene un verosímil *border*, el exceso imaginativo en la figuración de los protagonistas ponen distancia entre estas historias sobre la literatura y las artes y las novelas que las despliegan. ¿Quién diría que la escena cultural que presenta *El escritor comido* es la misma en la que se ubica *El escritor comido*? Y de serlo, ¿qué posición tiene Sergio Bizzio en ella, cuán cerca está de su personaje Mauro Saupol? Más aún: ¿qué relaciones hay entre su trabajo como escritor y el que lleva a cabo su personaje? ¿Dónde se juega, en qué zonas de ese trabajo como escritor y de la escritura, la diferencia ente la figuración y la desfiguración? Esas, creo, son las preguntas críticas que podemos hacerles a estas novelas al sondear, desde la perspectiva que da la noción de trabajo escrito, la imaginación que despliegan y las prácticas que activan.

Considerar las actividades de los escritores y artistas como trabajo implica, en una dirección, entender la autopoética representada como parte material y simbólica de ese trabajo y ponerla en contigüidad con las diversas prácticas que involucran el cuerpo (escribir, exhibirse, asistir a eventos, etc.) sin distinguir especialmente entre aquellas que desde otra concepción de la literatura y las artes resultarían más específicas y aquellas que no lo serían. En otra dirección, apunta, por lo tanto, a pensar que el trabajo escrito que resulta en la novela también está, en los propios autores, en contigüidad con otras actividades que forman parte de su trabajo, y que ese conjunto de prácticas literarias (de la escritura o bien de la condición de escritores) implica también una autopoética, ya no representada sino diseñada, activada y ejercida. En ese punto, la desfiguración es a la vez autopoética del escritor y desenmascaramiento del secreto público: ese secreto público supone unas condiciones para la escritura que hacen que la autopoética forme parte del trabajo. La desfiguración, podríamos decir, es la representación hiperbolizada de los efectos del trabajo del escritor que involucran su cuerpo más allá de la acción de escribir. En ese plus entre figuración y desfiguración, que se corresponde con el plus entre el cuerpo que escribe y el cuerpo del escritor que se exhibe espectacularmente como tal, se juega la relación entre los protagonistas de las novelas y quienes las escriben, que nos ayudan a comprender mejor el funcionamiento literario, artístico, cultural del mundo en el que vivimos.

El artista más grande del mundo de Juan José Becerra: la treta final de la imaginación de mercado

Volver a *El artista más grande del mundo* de Juan José Becerra a la luz de los sondeos anteriores permite advertir otra activación de la imaginación de mercado. Además del entrenamiento y el cuidado del cuerpo que se requiere para sentarse a escribir, el dolor que al narrador le ocasiona la escritura activa una práctica por la cual la escritura se desplaza de la mano a la voz a través de una máquina grabadora. Y a la vez, hay algo más, ya que frente a ese cuerpo inútil para la escritura y con el que se experimenta hasta atarlo a la máquina para poder seguir escribiendo, está el cuerpo del artista de quien el escritor cuenta su historia: se trata de un cuerpo intervenido, convertido en obra; es cuerpo fuerza de trabajo y a la vez producto del trabajo artístico, y a la vez materialización del valor económico y simbólico.[10] Ya dije que la novela sigue un registro realista montado en lo inverosímil. El artista más grande del mundo cotiza en el mercado de bienes culturales como se cotiza en la bolsa; él produce y conserva su propia plusvalía, una suerte de plusvalía de sí. Es un cuerpo que puede pensarse en los términos en los que Boris Groys (2014) se refiere a las instalaciones artísticas y su modo de entregarse a una observación activa que en verdad propicia una falsa democratización: es un cuerpo que hace del artista un soberano.[11] La muerte del artista, tras intervenciones e injertos, es el verdadero triunfo del soberano, no su claudicación. Frente a ese cuerpo, ¿qué decir del escritor enfermo, dependiente tanto de la máquina para escribir como del propio artista para narrar?

El asunto, en *El artista más grande del mundo*, es que la sustitución del cuerpo dolorido por la grabación de la voz para poder "escribir" es finalmente toda una *boutade*. Ni molestias ni dolores ni imposibilidades corporales: solo una ficción creada (inventada, pergeñada) para impactar, al modo de las vanguardias, según la confesión del narrador, a los lectores. El trabajo del escritor resulta, literalmente, un engaño, casi todo lo contrario de una puesta en escena, una instalación o una intervención. Es un engaño porque es pura imaginación: únicamente se dice, se escribe. Lo que el artista, en la historia narrada en la novela, hace en serio (trabajar con y en su propio cuerpo), el escritor lo fabula: mientras en tanto narrador lo cuenta como vida y como obra del artista, en tanto escritor lo produce solo como artilugio enunciativo. Si el artista, según el argumento de Groys (2014: 55), tiene prerrogativas soberanas, el escritor, en la novela de Becerra, solo tiene la prerrogativa de la imaginación. La imaginación de mercado que activa tretas que lo llevan a fabular su desfiguración.

Sin embargo, podemos dar todavía un paso más recurriendo a otro argumento de Boris Groys (2014), que Hernán Vanoli (2019) retomó para adecuarlo a la literatura, e inferir que Juan del Valle, confesando su mentira al afirmar que una máquina lo ayudaba a escribir porque su cuerpo no podía hacerse cargo del trabajo, produce sinceridad. Esa producción de sinceridad es clave para legitimar a los escritores: si confiesan lo más bajo, mezquino, perverso, entonces les creemos todo. La producción de sinceridad, esa revelación de prácticas vergonzantes, en lugar de leerse como otro pliegue de las prácticas activadas por la imaginación de mercado, se lee como reencuentro con lo genuino, con aquello que está, precisamente, por fuera del mercado. Porque, finalmente, fue Krause el que perdió la vida mientras Juan del Valle consiguió el éxito que buscaba, la circulación mediática espectacular que, al producir sinceridad, superó inimaginablemente el efecto de su engaño. ¿Será entonces que el "soberano", en definitiva, es el escritor que

narra y confiesa?

En esa ambivalencia en la que está atrapada la narración del yo con la que juega Becerra en su novela, el trabajo escrito se legitima o valora en tanto se lo muestra, se lo exhibe como tal, pero de algún modo, en la escena contemporánea, tiene una independencia débil respecto de aquello que efectivamente se escribe, se narra en términos de literatura. De allí que no habría que decir que la legitimación o la valoración no importan, sino que ahora ya no son una adjudicación externa al texto, ajenas a él, sino que se constituyen en ese mismo acto de escribir y de autofigurarse escritor a la vez en la literatura y en la escena pública. De un modo desopilante y extremo, la novela de Becerra con su imaginación de mercado nos permite sondear en la lógica cultural contemporánea y, para decirlo con Fraser, con quien empecé este capítulo, sondear en sus "talleres ocultos". En ese punto, justamente, en el que se desfetichiza por completo la escritura haciéndose espectáculo en diferentes soportes y formatos, hay una reconversión mucho más riesgosa todavía: el escritor como nuevo fetiche. Aquel que al mostrarse tan públicamente en su escena de escritura adquiere poder, misterio, aquel que adquiere ese poder ya no ocultando su trabajo sino al naturalizarlo como espectáculo. ¿Es eso también lo que podemos hacer con el capitalismo en las narrativas del presente?

1 Para un acercamiento general de corte sociológico a algunas de estas cuestiones, se puede consultar a Nathalie Heinich (2000), quien, entre otras reflexiones, propone la distinción entre autopercepción, representación y designación para pensar el "ser escritor", tal como se llama uno de sus principales libros. También, y reformulando el abordaje señero de la sociología de la cultura que ya en 1992 hiciera Pierre Bourdieu, se pueden revisar los análisis de Bernard Lahire (2006), en particular acerca de la "doble vida de los escritores", en referencia a la vida profesional genuinamente literaria y a esa suerte de vida paralela en la que los escritores se dedican a actividades vinculadas solo relativamente con la literatura; lo interesante de su abordaje es la consideración a la vez del modo de vida y del aspecto económico implicados en las actividades de los escritores.

2 Con respecto a *Los diarios de Emilio Renzi* en términos de la conversión en escritor y del trabajo con las letras, propuse una lectura a partir de la figura del editor que se infiere del texto (Laera, 2018). Por su parte, la novela de Diego Meret puede ser abordada desde lo autobiográfico, tal como lo hizo Alberto Giordano (2011), o desde la perspectiva del trabajo que confronta el trabajo fabril con el literario (Laera, 2014b). En cuanto a *Black out* como relato en el que el cuerpo es fuerza de trabajo, cabe armar un conjunto de novelas contemporáneas publicadas en el Cono Sur a partir de las cuales abordar ese problema (Laera, 2020).

3 Hernán Vanoli, en su ensayo sociológico sobre el estado actual de la literatura "en tiempos de algoritmos", diferencia a los escritores de las *celebrities* y afirma que son *anticelebrities;* se basa para ello en el análisis de los medios digitales, en los cuales surgen unas *celebrities* menores, los *influencers*, cuyo medio natural es la red social Instagram y su principal producto es la *selfie* (Vanoli, 2019: 42 y 43); los *influencers*, advierte Vanoli, comparten con los escritores varios rasgos e incluso son muchas veces intercambiables (*ibid.*: 44). Ante estas variaciones más recientes, es preciso aclarar que el momento que presentan las novelas que propongo leer acá coincide con la expansión de los medios digitales, pero es anterior al protagonismo de las redes sociales con toda su impronta autogestiva.

4 Para una caracterización de las diferencias que respecto de la industria cultural introduce Internet con sus interfaces, donde cada lector es un escritor y ante todo

un publicista de su obra y de sí mismo, remito de nuevo a Vanoli (2019: 33), quien más o menos explícitamente sigue los análisis de Boris Groys (2014).

5 "El individualismo —dice David Le Breton en su *Antropología del cuerpo y modernidad* de 1990— le pone la firma a la aparición del hombre encerrado en el cuerpo, marca de su diferencia, y lo hace, especialmente, en la epifanía del rostro" (2002: 43). El rostro, explica Le Breton, es "la parte del cuerpo más individualizada, más singular" *(ibid.)*, de allí que su representación, el retrato, no haya sido percibido, desde su emergencia en la pintura en el siglo xv y siglos después en la fotografía, como un signo sino como "una realidad que permite aprehender a la persona" (*ibid.*: 42).

6 Mauro Saupol, por ejemplo, no es reconocido cuando se presenta por primera vez en público tras el trasplante facial; quienes lo ven le niegan su identidad y solo tardíamente se entera de que el rostro recibido era el de una mujer (Bizzio, 2010: 172). Es que Saupol no se mira al espejo, mientras la Negra Rubia, según confiesa, con el cambio de rostro quedó "con la afición desmesurada de mirar[se] en el espejo" (Cabezón Cámara, 2014: 62).

7 Se trata en todos los casos de novelas que desde cierta perspectiva integran lo que Cristian Molina ha denominado "relatos de mercado" (2013) y que, en el caso de *Varamo,* integra también el conjunto de las ficciones del dinero contemporáneas (Laera, 2014).

8 Dos puntualizaciones. La primera es que la relación de la literatura argentina con el inestable mercado de bienes culturales local ha sido bastante tensa desde su constitución (entre la década de 1880 con la publicación profusa de folletines populares y la de 1930 con el éxito de novelas ya afincadas en la industria cultural), con matices políticos y populares en ciertas coyunturas (por ejemplo, la participación de escritores argentinos en el *boom* latinoamericano). La segunda es que esta figuración emergente en cuanto a la relación entre mercado cultural y cuerpo, que afecta a hombres o mujeres y activa siempre una imaginación extrema del rostro, se interseca con la inflexión generizada de los rostros desfigurados propuesta por Nora Domínguez en su iluminador ensayo *El revés del rostro:* "Frente al uso de esos rostros en la escena pública, donde se enlazan el reclamo de justicia con apuestas estéticas, se puede hablar del *orden político del rostro*" (2021: 23; el énfasis pertenece al original); la serie que arma Domínguez va de *El desierto y su semilla* (1998), de Jorge Barón Biza, al *Romance de la Negra Rubia,* de Cabezón Cámara, pensadas ambas novelas en función del trayecto de lo privado a lo público de los rostros atacados y desfigurados en el marco de la violencia de género y las consignas de lucha feministas de los últimos años (Domínguez, 2021: 23 y 24).

9 Si bien en Taussig las implicancias de este secreto público y su relación con la desfiguración son prevalentemente de orden político, pensarlas en la dirección en la que la literatura se vincula con lo económico en el marco del capitalismo contemporáneo a la vez supone e implica la politicidad de la crítica.

10 Ya no en relación con el arte como trabajo sino con la propia noción de arte, la figura del artista que protagoniza la novela y el modo en que pone su cuerpo como material y lo convierte en obra que se expone puede pensarse a la luz de las recientes teorizaciones de Anna Kornbluth alrededor de la noción de inmediatez entendida como estilo del capitalismo tardío: "La inmediatez gobierna el arte tanto como la economía, la política tanto como la intimidad" (2023: 9; la traducción me pertenece); para dar cuenta de ese "estilo" es fundamental atender a la circulación de los objetos culturales, tal como aparece, de hecho focalizado en la novela y como subrayo a lo largo de mi lectura.

11 En "Política de la instalación", Boris Groys explica que en las instalaciones, a diferencia de las exhibiciones en las que la figura del curador media entre los artistas y el público, "la selección y el modo de representación es una prerrogativa soberana únicamente del artista, está basada exclusivamente en decisiones personales y soberanas que no necesitan más explicación o justificación. La instalación artística es una manera de expandir el dominio de los derechos soberanos del artista, desde el objeto individual al espacio mismo de la exhibición" (2014: 55).

TERCERA PARTE

TIEMPO IMAGINADO

EL TIEMPO atravesó todos los capítulos de este libro. El tiempo se desglosó en temporalidades que se combinaron en el orden del relato o se disputaron la lógica de la historia. El tiempo cronológico del calendario sufrió sus dislocaciones en *Los diarios de Emilio Renzi*, en el que ciertos anacronismos alertan sobre su índice de ficcionalidad, o, en el último volumen, *Un día en la vida*, cuando la cronología se condensa, precisamente, en un día especial que conjuga pasado, presente y futuro. El tiempo va y viene en la *Historia del dinero* de Alan Pauls y en *Diario del dinero* de Rosario Bléfari, superponiendo al tiempo de la historia argentina el tiempo de la memoria personal. El dinero, equivalente tan general como insidioso en la economía capitalista, y sobre todo en el capitalismo financiero, tensionaba tanto los relatos calendarizados como se desglosaba para ir hacia el pasado y transformar el futuro en las novelas anticapitalistas que, con su propio dinero contable, hacían explotar toda la lógica del progreso, tal cual ocurría en *Modesta dinamita* de Víctor Goldgel y en *Derroche* de María Sonia Cristoff. También el trabajo escrito en las novelas casi siempre enrarecía el tiempo y superponía temporalidades cuando el pasado parecía volver en el presente como si fuera un futuro que la confianza de la modernidad en el progreso no hubiera previsto, según sucedía en el mundo fabril de *Boca de lobo* o en la ciudad de la empresa y el *burlesque* en *El trabajo*. O como si fuera un futuro que, en su hipermodernización, solo podía desfigurarse igual que los rostros de los escritores que protagonizaban algunas de las historias como las elaboradas por Juan José Becerra, Sergio Bizzio o Gabriela Cabezón Cámara.

La imaginación narrativa desplegada en las novelas activaba en todos los casos, en torno al dinero o al trabajo, prácticas que eficaz o fallidamente, en mayor o menor medida, intentaban lidiar con las condiciones capitalistas del mundo o reaccionaban frente a ellas. Pero cuando es el *tiempo imaginado*, con todas sus temporalidades, lo que se pone en relato, pueden reconocerse ciertos procedimientos que conectan las historias con el modo particular de narrarlas. En las novelas contemporáneas a las que me refiero, para sondear qué hacer con el capitalismo en relación con su concepción y gestión del tiempo, la imaginación narrativa es *transtemporal:* allí conviven tiempos y temporalidades diversas que orientan las tramas y afectan decisivamente a los protagonistas. La *imaginación narrativa transtemporal* reúne tiempos y temporalidades: en las historias narradas, pasado, presente y futuro se pueden discontinuar, superponer, yuxtaponer, condensar, alternar, ensamblar, diluir, mientras que entre los recursos y procedimientos puede haber a la vez cronología, anacronismo y heterocronía, continuidades, repeticiones y ciclos, líneas, rizomas y espirales, homogeneidad y heterogeneidad.

En un sentido general, lo que llamo *imaginación narrativa transtemporal* atañe, más o menos buscadamente, al tiempo concebido por el pensamiento moderno: un tiempo progresivo, lineal, que deroga el pasado, es decir, tal como lo definía Bruno Latour en 1991 en su *Nunca fuimos modernos*, una interpretación del pasaje del tiempo, una temporalidad entre otras, solo que dominante y derogatoria de las demás experiencias (2012). Cuando focalizamos la transtemporalidad en las novelas a las que me refiero, la temporalidad moderna se desnaturaliza, revela narrativamente la sintonía con el pensamiento económico predominante en el mundo occidental y se deja ver, así, como una temporalidad capitalista que, más aún con el neoliberalismo, busca acelerar el pasaje del tiempo en términos de progreso unidireccional indefinido y con la apelación a herramientas tecnológicas y también biotecnológicas y hasta de ingeniería genética. Es en ese aspecto que el

"Manifiesto por una Política Aceleracionista" (2013) de Alex Williams y Nick Srnicek, en el que sus autores abogan por la apropiación ideológica poscapitalista del uso intensificado de la tecnología, también propio de ciertas plataformas de derecha como la de Nick Land, su primer impulsor (Avanessian y Reis, 2017), resulta sugerente para sondear las novelas. ¿No hay acaso ciertos procedimientos, en el nivel de la escritura, con su gramática, su sintaxis y su semántica, que afectan y transforman el ritmo narrativo fomentando su aceleración? ¿No hay en cambio, por contraste, otros procedimientos que propician la desaceleración? ¿Y no se trata, en el caso de las novelas *con y en* las cuales sondear el capitalismo, de un modo particular de conexión entre las historias y su relato que no solo señala el papel irreductible del tiempo sino que interviene en la percepción e interpretación de su pasaje desde la literatura?

Un conjunto de novelas contemporáneas cuyas tramas avanzan impulsadas por la guerra total o el desastre ecológico, por la invasión política o ambiental, por el hambre o el caos social, por el terrorismo tecnológico o el espionaje biopolítico puede leerse, en función de esas preguntas, en términos de aceleración. Y son los diferentes procedimientos que activan narrativamente el *tiempo imaginado* los que nos permiten identificar *novelas de aceleración positiva*, como *Cataratas* (2015) de Hernán Vanoli y, de otro modo, *Los restos* (2014) de Betina Keizman o *Quema* (2015) de Ariadna Castellarnau, y *novelas de aceleración negativa*, como *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin, a la que podría agregarse *Mal de época* (2017) de María Sonia Cristoff.[1] Por un lado, en todos los casos, algo ha ocurrido en el pasado, no se sabe con certeza qué o cuándo, pero el mundo ha cambiado, se ha desrealizado, y ese presente y ese pedazo de mundo a los que se han trasladado o desplazado los protagonistas son tan irreconocibles como incómodos, hostiles, amenazantes y también provisorios. Por otro lado, igualmente en todos los casos, hay una activación de la imaginación narrativa que involucra la noción de tiempo y altera su pasaje por medio de la aceleración o la desaceleración.[2] En esa correspondencia que encuentro entre la apropiación poscapitalista de las teorías aceleracionistas y el aceleracionismo narrativo de ciertas novelas que despliegan una imaginación temporal afectada por las condiciones de vida de un hipercapitalismo o de un capitalismo abusivo es donde detecto, desde la crítica, un modo de escritura que interviene como tal en los debates sobre el tema de los que participan las ciencias sociales y las teorías políticas y económicas. No sería, así, tanto o solamente, el orden de lo temático (la novela como comentario del mundo y la crítica como comentario de la novela), sino el orden de la imaginación desplegada y los procedimientos que la ponen en práctica aquello que activa la politicidad de la literatura, su potencial político en tanto capacidad concreta de intervención. La aceleración y la desaceleración pueden servirnos también para comprender mejor el mundo que habitamos, pueden ser también tretas de la escritura para cuestionar el capitalismo actual y a la vez lidiar con él, pueden ser también activadores de prácticas de vida una vez que cerramos los libros.

Todo pasa rapidísimo en la novela de Hernán Vanoli, como si se tratara de un relato que se precipita en cascadas. Para empezar, un equipo de investigadores del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, el CONICET, viaja en ómnibus desde una Buenos Aires tan bioinformatizada como empobrecida hasta Misiones, donde se lleva a cabo un congreso de ciencias sociales en el que ocurren sucesos estrambóticos. En el traslado, casi al modo de una novela realista más o menos convencional aunque obviamente jugando con esas convenciones para hacer otra cosa, un narrador en tercera persona va siguiendo a los tres protagonistas: un becario doctoral, un joven investigador, una investigadora que además es la amante del director del proyecto y jefe de cátedra en la Universidad de Buenos Aires. También, por momentos el narrador sigue a otros personajes principales: el director del proyecto, otras dos integrantes del equipo de investigación, un personaje que tiene negocios turbios con el director, una pareja de jóvenes con capacidades diferenciales que viven en un hotel misionero perteneciente a su familia y se relacionan con una célula ecoterrorista, entre otros.

En una historia de aventuras futuristas en la selva misionera que desplazan a las investigaciones académicas sobre las redes sociales o la pobreza en el cine latinoamericano por el enfrentamiento entre el contrabando transnacional de agroquímicos y el ecoterrorismo, hay una carga extra de pasado histórico que alguien con diversos conocimientos de la política argentina puede reconocer en los siguientes nombres: los protagonistas se llaman Marcos Osatinsky, Gustavo Ramus y Alicia Eguren, las dos jóvenes investigadoras son Silvia Filler y Mónica Lafuente, mientras el director del equipo y jefe de cátedra es Ignacio Rucci y el personaje con el que mantiene negocios clandestinos y al que va a traicionar es Lorenzo Miguel. Y si encima quien lee está familiarizado con el mundo del espectáculo nacional de las décadas entre 1970 y 1990, también puede reconocer a Adrián Martel y a Cristina Lemercier entre los personajes que habitan la selva misionera. Como lo explicó Roland Barthes en un conocido ensayo de 1967 a partir de la narrativa proustiana, el nombre propio puede ser no solo un índice sino un signo que se presta a una exploración, a un desciframiento. Puede ser, como ocurre con los nombres propios de los personajes de *Cataratas*, aunque sus connotaciones sean muy diferentes, un signo "cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir" (Barthes, 1976: 173). Más todavía, puede ser incluso equivalente a una entrada de diccionario. En *Cataratas*, precisamente, los nombres propios son, previos a su uso en la novela, entradas de un diccionario político de Argentina: Marcos Osatinsky fue uno de los fundadores de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y dirigente de la organización Montoneros, y fue asesinado en 1975 por la dictadura militar; Gustavo Ramus, militante de la Juventud Universitaria Católica, fue uno de los fundadores de Montoneros y murió en 1970 en un enfrentamiento con la policía; Alicia Eguren participó de la resistencia peronista después del golpe de 1955 y se convirtió en una reconocida militante hasta su desaparición en 1977. También los personajes secundarios de Silvia Filler y Mónica Lafuente tienen nombres con referentes reales: la primera fue una estudiante universitaria asesinada en el transcurso de una asamblea por un grupo parapolicial universitario en 1971 durante el gobierno de facto de Alejandro Agustín Lanusse y convertida en emblema del activismo estudiantil; la segunda, por su parte, fue una exalumna de la Escuela Normal de San Justo desaparecida en 1975 por la dictadura militar. En cambio, ya no del lado juvenil sino del aparato, están José Ignacio Rucci y Lorenzo

Miguel, que fueron dos sindicalistas con gran protagonismo en los años setenta: Rucci fue un importante gremialista metalúrgico, secretario general de la Confederación General del Trabajo y muy cercano a Perón, que fue asesinado en 1973 en un atentado adjudicado a Montoneros; Lorenzo Miguel fue un sindicalista que estuvo al frente del gremio de los metalúrgicos durante más de treinta años, entre 1970 y el 2002. Así como Barthes (1976) encontraba en el nombre propio proustiano las propiedades que le atribuía a la reminiscencia, en *Cataratas* el nombre propio, del cual la literatura ya conoce largamente su potencial carga semántica, se escribe con todo el pasado encima, solo que no para construir un mundo con lo que el mismo Barthes llama "hipersemanticidad" sino para vaciarlo de sentido en su llegada al presente futurista de la novela. En ese punto, la imaginación transtemporal de *Cataratas* no es únicamente la de las proyecciones tecnológicas del futuro en el presente, es decir, el primer rasgo de la aceleración que me interesa leer en su despliegue narrativo, sino ese pasado de los jóvenes militantes de la izquierda peronista y de los sindicalistas de la derecha peronista en los setenta que vuelve condensado en sus nombres. A esto hay que agregarle los nombres disruptivos y a la vez emblemáticos del mundo del espectáculo de Adrián Martel y Cristina Lemercier, ambos vinculados a escándalos de diverso tipo en los años noventa que les quitaron continuidad en los medios: él, un popular actor de los años ochenta y hombre de la noche porteña vinculado con varias causas judiciales, que murió entrado el siglo XXI, y ella, una actriz de gran popularidad también en los ochenta, de familia peronista, que murió en una situación dudosa en 1996. Los dos nombres pueden leerse como un signo del pasaje entre épocas que va de la violencia política de los setenta con su culminación nefasta durante la dictadura militar a la banalización mediática del espectáculo en la década de 1990 con el menemismo. Después de casi medio siglo, ¿qué ha quedado de ese pasado de los setenta en el presente? ¿Por qué traerlo a una historia que en principio no tiene nada que ver con ese mismo pasado ni con la vida y la muerte de las figuras a las que referencian con sus nombres? Para decirlo de otro modo y con un ejemplo: ¿qué tiene que ver Marcos Osatinsky, el fundador de las FAR y dirigente montonero asesinado por la Triple A, con el becario doctoral cuya amante es Alicia Eguren, la pareja de su director de tesis Ignacio Rucci?

Para comprender esa transfiguración hay que detenerse, precisamente, en el *tiempo imaginado:* un presente hecho de elementos y ambientes actuales protagonizado por nombres del pasado y con incrustaciones de un futuro próximo proyectado a partir de los avances tecnológicos: la vida de los protagonistas con nombres de los setenta no solo transcurre entre reconocibles viajes en tren o micro hasta llegar a Misiones, entre historias familiares e historias de amor, entre escritos académicos y congresos, sino que está sumida en un mundo bioinformatizado. En ese mundo futurista, la información se acumula con la sucesión de datos de consumo y vocabulario técnico; las acciones se hacen cada vez más inmediatas por la red implantada en el iris de los ojos, Google Iris, con la que hasta se puede pagar con débito o crédito automáticamente; la vida transcurre entre plataformas de elite llamadas irónicamente Mao, que determinan las afinidades genéticas, o mutaciones experimentales biotecnológicas, que con agrotóxicos o fármacos alteran los cuerpos hasta la discapacidad o la superpotencia. En ese tiempo imaginado para el mundo, con esa imaginación transtemporal, en esta novela de aventuras futurista, como dije al comienzo, todo se precipita, es decir, todo se acelera: solo que esa aceleración es tanto del orden de la descripción, que se ve reemplazada por la acumulación de información (Potenza, 2018), como de la acción, al sucederse una

aventura tras otra y otra más.

Por un lado, y apenas como ejemplo, ya que toda la novela sostiene este tono y este ritmo, un modo en que se acumula la información a partir de que uno de los protagonistas concluye que su pensamiento sobre las redes sociales, aunque influenciado por la Escuela de Frankfurt, podía ser conservador:

> Acostumbrado a sentirse agente de la revolución gracias a un singular mecanismo de autocondescendencia, Marcos Osatinsky no podía permitirse eso. Marcos Osatinsky prefirió creer, como casi siempre mientras tomaba Coca-Cola Light con una infaltable pestaña de porno lésbico en su navegador, que Mao era en realidad una literatura menor, un dispositivo de enunciación colectiva, un pliegue barroco en la discursividad moderna: un pequeño campo de batalla inasimilable para el discurso del poder.
>
> Tras una nueva serie de zumbidos, Marcos Osatinsky desplegó su visor. Adidas le había transferido un descuento del tres por ciento de una futura compra gracias a una mención a la marca en la reseña de un libro que había publicado en su paleta de Google Iris y que había sido retransmitida por un comentarista de fútbol en televisión. Inundado de un repentino buen humor, Marcos Osatinsky elaboró un mensaje para Alicia Eguren (Vanoli, 2015: 17 y 18).

El fragmento muestra inmejorablemente la superposición de consumos intelectuales diversos (la teoría de la Escuela de Frankfurt, que se había nombrado explícitamente, y las teorías de Gilles Deleuze aludidas en algunos de sus conceptos clave como "literatura menor", "dispositivo de enunciación", "pliegue barroco"), consumos comerciales (marcas hegemónicas de bebidas gaseosas y ropa deportiva), consumo sexual (pornográfico y sexoafectivo), uso de los medios de comunicación (las plataformas más sofisticadas y la tradicional televisión). Y todo asociado a uno de los protagonistas, Marcos Osatinsky, a quien se menciona con nombre y apellido una y otra vez desde el comienzo de la novela hasta el final. Es esta tensión entre el pasado histórico-político que vuelve con insistencia y los signos tecnológico-ca-pitalis- del futuro la que diseña el presente de *Cataratas* y lo pone así, por otro lado, en el umbral de la aventura.

Como dice Georg Simmel en un ensayo ya clásico de 1910, "la forma de la aventura consiste en que se sale del contexto de la vida" (1999: 15), al "hilo continuo" de la vida se le opone una aventura que tiene principio y fin en un sentido más tajante al que lo posee el resto de esa vida, ya que su delimitación no es mecánica sino orgánica porque depende, precisamente, de su sentido interno. En la aventura se apuesta todo a la ocasión incierta, agrega Simmel (*ibid.*: 23), y en parte por esa apuesta que la acerca al juego de azar pero también a los sueños, la aventura está unida a la juventud (*ibid.*: 30). De la definición y explicación de Simmel me interesa, al sondear en *Cataratas*, una idea más: la incongruencia de la aventura respecto de la vida. Porque la incongruencia no solo marca nuestra relación con el mundo presentado en la novela, que nos permite comprender como en una pesadilla el propio mundo que vivimos, sino que la aventura vivida por los protagonistas en Misiones resulta incongruente para ellos mismos. Lo extraordinario es más que la ruptura momentánea e incierta de la vida cotidiana: es el despliegue de una imaginación narrativa que impacta en los protagonistas y sus modos de entender el mundo, y activa en ellos unas prácticas que, si como tales son acotadas a la instancia aventurera, como valores quedan habilitados vitalmente y disponibles para siempre.

Porque todo está superpuesto en la novela pero sin embargo es distinguible: por

eso el pasado, vaciado y convertido en mera repetición pasiva por el consumo fármaco-tecno-gico, actualiza sus luchas perdidas en las acciones presentes de una célula terrorista enclavada en el monte misionero que defiende el ecosistema de contrabandistas de químicos de alta gama. El ecoterrorismo lucha clandestinamente contra los agrotóxicos, el contrabando de fertilizantes, los negociados terricidas. Pero lucha también, y acá radica lo más extraordinario de la aventura misionera, contra aquello que se revela en el confín del territorio como revés del hipercapitalismo: del otro lado del plaguicida sintético logrado en laboratorios patrocinados por Monsanto por un error con ADN de vacas, se expande la esquistosomiasis derivada, o sea, ya no la enfermedad causada por el parásito acuático transmitido por un caracol que infecta al hombre por contacto y le produce todo tipo de desórdenes, sino la variación genética producida por un caracol diseñado como agente de limpieza poblacional por laboratorios de la Administración del Control de Drogas de los Estados Unidos en conjunto con el Servicio de Inteligencia chino durante la construcción de represas.

En *Cataratas* hay realidad y virtualidad, comida chatarra y biotecnología, fármacos y drogas, agrotóxicos y malformaciones genéticas, guerrilleros y villanos, militantes y activistas, investigadores y aventureros, y sobre todo hay tretas para lidiar con un realismo hipercapitalista biotecnologizante que no solo es el de los ecoterroristas sino también el de los protagonistas, que deciden pasar a la acción. Yo apenas presenté unas líneas de trama, un *set* de información, pero es mucho más lo que se narra, todo de una manera profusa, acumulativa, proliferante: en catarata parece avanzar la información, la acción, la trama, el relato. Estamos en medio de una imaginación hiperbólica en la que nada se detiene nunca, nada se repite igual: la novela se convierte en el relato de una aventura fármaco-socio-senso-rial-tecno-gica en la que la aceleración se lleva al máximo por todas las vías. Como si pusiera en relato el Manifiesto Político Aceleracionista de Williams y Srnicek, *Cataratas* despliega una imaginación transtemporal y acelerada en la que parecen agudizarse argumental y procedimentalmente las contradicciones del capitalismo, de modo tal que habilita el sondeo de la hipótesis poscapitalista del aceleracionismo de izquierdas por medio de la tecnología.

Pero cuando creímos que los protagonistas, sobrevivientes en medio de muertes y catástrofes, volvían a su vida corriente en la ciudad dejando atrás los episodios misioneros y escoltados por la policía, hay todavía una aventura final que viene a convertirse en sistema de vida. En la ¡última página! de la novela, cuando todo parece haber concluido, se precipita un desenlace inesperado lleno de súper acción en el que cabe la posibilidad de que en el futuro se redistribuyan los roles entre buenos y malos y que los buenos triunfen y hasta elijan vivir ecoafectivamente en ambientes naturales. Tras confusiones, luchas, explosiones en medio de las cuales terminan bebiendo el Bioemol, los tres amigos, es decir, los académicos con nombres de guerrilleros, empiezan su transfiguración: los brazos de Alicia Eguren se alargan y alargan y atrapan a los policías, la boca de Gustavo Ramus despide una bruma gaseosa que los envenena, las muñecas de Marcos Osatinsky son capaces de largar fuego contra un pelotón de la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Mientras tanto, de las cabezas de los policías retorcidos en el piso crecen brotes verdes. Otra lucha empieza, y Marcos Osatinsky anuncia que "quizás no sea el momento de volver a Buenos Aires" (Vanoli, 2015: 453). No puedo sino ver, en la transformación de los tres amigos, a un equipo de superhéroes. ¿No se recupera acaso en esa escena final el sentido de los nombres propios que portaban?

Porque no se trata de reivindicar un tipo de prácticas, y basta leer la novela para

comprobarlo, sino de sondear en la comprensión del mundo, en posibles actualizaciones de un sentido perdido. Para eso, al menos en mi propio sondeo, está el despliegue de la imaginación narrativa con sus juegos transtemporales y su aceleracionismo, el mundo hipercapitalista y biotecnologizado con sus prácticas cínicas sustituido por el mundo fantástico de los superhéroes que activan sus superpoderes. La confianza en la novela no proviene de una lectura realista, sino, más discretamente, de la confianza en lo que sus tiempos imaginados habilitan en nuestra comprensión del mundo y en nuestras prácticas cotidianas cuando cerramos el libro y no hay ya más aventuras. En ese umbral entre el entretenimiento, la valoración, la afectividad, las sensaciones y los pensamientos que nos puede provocar la lectura de una novela y aquello que puede activar fuera de ella.

En su libro *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir,* Rüdiger Safranski dice que detrás de un verdadero comienzo existe la posibilidad de una gran transformación, lo que lo lleva a preguntarse por la manera en la que nos podemos deshacer de la propia historia, de lo que nos ata hacia atrás (Safranski, 2017: 46). La aserción de Safranski nos sirve para pensar en el *tiempo imaginado* de las novelas que sondeo aquí: el tiempo imaginado como un antes y un después. Solo que esa gran transformación que conlleva un nuevo comienzo puede estar al final de la novela para darle un sentido a la trama en su conjunto o puede estar al principio, para impulsar la historia y su relato y cotejarlos con la apuesta inicial por el cambio.[3] *Distancia de rescate* está narrada por una mujer joven que ha abandonado la ciudad de Buenos Aires junto a su marido y su pequeña hija para buscar tranquilidad en la vida rural de una localidad bonaerense, en el desplazamiento hacia un territorio asociado con la naturaleza como es el campo, donde fortalecer sus domésticos lazos familiares. Allí conoce a otra mujer joven que vive ahí y que tiene también un marido y un hijo de diez años cuyo comportamiento es extraño. ¿Qué ocurre en ese pueblo de campo en el que parece haber un secreto en el pasado que cambió la conducta del chico y transformó la vida de sus habitantes, y en el que también hay un misterio que puede explicar envenenamientos, muertes y malformaciones que intentan ocultarse?

De todo esto, con el mismo grado de incerteza que presenté en las preguntas, nos enteramos por el relato que hace la protagonista, Amanda, de lo que ella misma ha vivido y de lo que le ha contado a su vez Carla, la mujer de la que se hace amiga, para tratar de entender qué ocurre en ese pueblo, en qué radica su misterio, cuál es el secreto. Pero el relato en primera persona de la mujer está enmarcado en el diálogo que sostiene, al borde de la muerte, con el extraño hijo de la otra mujer, David, quien la interrumpe una y otra vez para orientarla en la búsqueda del detalle que revele la verdad sobre el envenenamiento que ambos sufren, sobre lo que ha pasado con su propia hija en el campo, con los animales muertos, con las mutaciones humanas, con el río contaminado, con la tierra reseca por los agrotóxicos. La voz del chico, que aparece en bastardilla como si proviniera de otro mundo, demora la narración porque es el único modo en que la acción puede avanzar hasta encontrar el detalle que permita comprenderlo todo y a los cuerpos quizá salvarse:

> *¿Qué pasa entonces, ahora, en el jardín? Estás en la puerta de la casa, tenés la frente apoyada en la tela mosquitero.*
>
> Sí.
>
> *¿Y entonces?*
>
> El rodete de Carla se mueve un poco detrás del asiento, como si mirara hacia los lados.
>
> *¿Qué más? ¿Qué más pasa en ese mismísimo momento?*
>
> Cambio el peso de mi cuerpo de una pierna a la otra.
>
> *¿Por qué?* (Schweblin, 2014: 35 y 36).

En definitiva, lo que ralentiza el ritmo vertiginoso de la ciudad no es el traslado al pueblo rural sino todo lo contrario: es allí donde los efectos del capitalismo extractivista se observan en toda su negatividad sobre la naturaleza contaminada y sobre los cuerpos envenenados de sus habitantes. Porque la causa de la contaminación, como se logrará saber finalmente de modo alusivo, son los agrotóxicos que llegan

en bidones a la empresa rural sojera y envenenan el curso de agua que recorre el campo y del que beben los animales o con el que a veces juegan los niños. El tiempo cíclico de la naturaleza se ve alterado por la intervención abusiva del hombre y su propia concepción, en aceleración constante, del tiempo. Ahí radica el misterio del pueblo, ahí está la causa que nadie logra ver. ¿Cómo demorar el transcurso del tiempo hasta dar con el detalle que lo revele todo?

Si leo *Distancia de rescate* como una *novela de la aceleración negativa o desaceleración del tiempo* es porque ante la imposibilidad de ralentizar la experiencia del tiempo por el traslado al campo se lo hace, por medio de la narración misma tanto en el orden de la historia como de los procedimientos, abriendo ese tiempo capitalista del extractivismo a otras temporalidades. A lo largo de la novela, el tiempo es permanentemente el motivo del relato porque, como dice el chico: "*Tenemos poco tiempo, y antes de que el tiempo acabe hay que encontrar el punto exacto*" (*ibid.*: 35). Encontrar el punto justo, tal como propone el chico, uno de los primeros envenenados, cuya alma fue entregada por su madre a la transmigración paranormal con tal de salvar su cuerpo de la muerte, es encontrar el momento exacto en el que la tierra empezó a ser corrompida, es intentar cambiar el orden del tiempo apelando a la repetición y la recursividad, para intentar recomponer la relación entre pasado y futuro.

Pero hallar ese detalle no es un cuestionamiento del tiempo moderno en cuanto a su cronología, sino, por un lado, en cuanto a su dominio sobre temporalidades alternativas: la cíclica de la naturaleza misma, sobrexplotada, y la premoderna de la bruja del pueblo, que practica la transmigración de las almas, como la que se ejerció sobre el chico a pedido de su madre, quien hizo lo propio con la hija de la protagonista sin su permiso.[4] Y por otro lado, es un cuestionamiento en cuanto a que ese tiempo tiene un solo orden y no órdenes paralelos que se pueden habitar cuando se halla, justamente, el punto exacto en el que ese orden cambia. Este *tiempo imaginado* de la historia, este aspecto de la transtemporalidad que despliega la novela, se lleva a cabo por la activación de ciertas prácticas discursivas que son al mismo tiempo procedimientos específicos que tienden a afectar la aceleración del ritmo narrativo.

Ante el devenir de la historia narrada por la protagonista, lo que me interesa de la novela en términos de procedimiento es el modo en que activa mediante David, el chico transmigrado con quien Amanda sostiene el diálogo, el recurso de la interrupción y la repetición: la detención recursiva como modo de *"ir más rápido"* (*ibid.*: 61) pero solo para que el tiempo se detenga donde es necesario; y la repetición cada vez más minuciosa del relato de las acciones, como si esa repetición con variaciones hasta dar con el punto exacto pudiera crear una temporalidad paralela y modificar, así, el curso de la historia: que la hija no se envenene con la tierra contaminada, que ella no se muera, que vuelva a haber caballos y la tierra sea húmeda, que el orden anterior al desorden de los transgénicos se restituya. La recursividad, entonces, como modo de detenerse e ir hacia atrás o hacia adelante, para volver o avanzar, la recursividad, sobre todo, en tanto asistimos solo a una de esas veces en las que el relato se repite con variantes. Y la repetición, por su parte, de acciones y también de situaciones, impulsada por las preguntas de un diálogo mayéutico que puede conducir al conocimiento. Y todo eso, en un espacio natural sobrexplotado en el que los cuerpos se instalan para volver a empezar pero que solo se aprende a descifrar desacelerando el tiempo en el que se abusa de él.

Ahora bien: ¿quiere decir todo esto que el tiempo desacelerado es una suerte de treta a la vez narrativa y humana contra el tiempo de la explotación capitalista?

¿Quiere decir esto que cierta idea o experiencia del tiempo puede triunfar de la degradación de la naturaleza, de su desnaturalización? Dicho así parece algo ingenuo. Parece la pura apuesta a un presente que, lo sabemos por la ciencia, no existe en ninguna consideración seria acerca del tiempo. Es decir, dejémonos de juegos: la transtemporalidad solo es posible en la imaginación narrativa. Sin embargo, también sabemos que el presente, lo que llamamos presente, si bien no remite a ninguna cosa lejana (no hay un ahora galáctico, interplanetario), sí remite a las cosas cercanas. Es ese presente del relato, el presente, según lo define el físico Carlo Rovelli en su libro sobre el tiempo, como "un instante común a todos nosotros. Pero no más allá" (2018), donde se activa la desaceleración para intervenir a la vez en el pasado y en el futuro del espacio de la naturaleza, poniendo a prueba la posibilidad de achicar el margen de relatividad del tiempo en ese presente, como si ese presente no fuera una mera ilusión y pudiera ser creado, tener algún significado fuera de un pasado que se mueve irreductiblemente hacia un futuro. En ese sentido podemos sondear en la imaginación transtemporal acerca del modo en que la desaceleración desnaturaliza la concepción capitalista del tiempo que está internalizada en la vida, que nos impide ver o aceptar lo evidente, y contribuye a una mejor comprensión del mundo que habitamos.[5]

Como corolario, propongo sondear en *Distancia de rescate* un nuevo tipo de naturalismo: un naturalismo entendido como esa poética positivista de la contaminación y del contagio dominante en el último cuarto del siglo XIX que retorna ahora en clave socioambientalista (ya no positivista sino positiva). No se trata de un naturalismo del dominio de la sangre que pasa de generación en generación, según un ciclo biocronológico, sino que acá es la tierra lo que está contaminado, es el agua lo que contagia. No es un contagio hereditario lo que degrada, corrompe, deforma, sino los agrotóxicos que circulan en la tierra y en el río, los mismos que propician la desnaturalización del campo: "Más allá, la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura" (Schweblin, 2014: 122). En ese campo contaminado y contagioso, en el campo del glifosato, en última instancia irreproductible, no hay distancia de rescate entre madres e hijos, no puede sostenerse la maternidad ni la familia: hay solo muertes, malformaciones, transmigración de las almas, extrañamiento de los cuerpos.[6]

Entre la naturaleza y el naturalismo, el capitalismo y el socioambientalismo, la productividad y el extractivismo, *Distancia de rescate* propone otro tiempo imaginado y nos impulsa a sondear otros modos de habitar el mundo. Las novelas de la aceleración negativa del tiempo no son resolutivas, no pueden serlo, pero esbozan la necesidad de nuevas acciones para el futuro, con espacios naturales, con tiempos propios. Interrumpen la progresión del relato, develan el artificio de la continuidad, ostentan la granularidad cuántica de todo tiempo, activan, por contraste a las prácticas abusivas, unas prácticas que llamo *ecoafectivas*. Tras esa instancia de inflexión en la que, junto con los protagonistas, nos involucramos como lectores y lectoras porque también comenzamos a entender, somos reenviados a un mundo por fuera de la novela: el mundo real de los agrotóxicos, el glifosato, el cultivo intensivo, la transgenización. Solo que, ahora, ya imaginamos las consecuencias de una de las "contradicciones del capitalismo" (Harvey, 2014) o del funcionamiento de uno de los "talleres ocultos del capital" (Fraser, 2020):

> La naturaleza se convierte aquí en un recurso para el capital, cuyo valor se presupone y niega al mismo tiempo. Tratada como algo gratuito en las cuentas del

capital, es expropiada sin compensación ni reposición, asumiendo implícitamente que se trata de algo infinito. De ese modo, la capacidad de la naturaleza para soportar vida y renovarse constituye otra condición primordial necesaria para la producción de mercancías y la acumulación de capital (*ibid.*: 23).

1 Mi propuesta es ir armando un conjunto que, teniendo en cuenta la relación entre el tiempo moderno capitalista y los procedimientos narrativos, pueda ampliarse incluso incorporando novelas del Cono Sur, como, para la aceleración negativa, *Leñador* (2015) del escritor estadounidense-chileno Mike Wilson y *Mugre rosa* (2022) de la escritora uruguaya Fernanda Trías.

2 Un diagnóstico artístico general vinculado con una zona de lo que planteo para la novela contemporánea lo hizo Gonzalo Aguilar: "La estrategia de acentuación se detecta en las obras que incorporan la aceleración en sus narrativas, sea con un montaje más frenético (en cine) o en relatos literarios que tratan de experimentar con los ritmos de consumo actuales. Eso es evidente en el cine en narraciones que avanzan a los saltos, con cortes abruptos e imágenes que duran muy poco tiempo pero que suponen un espectador adiestrado en comprensiones rápidas". Por otra parte, agrega: "La estrategia de suspensión no consiste tanto en demorar la aceleración sino en inventar instantes fuera de ella. [...] Una vez que esas obras concluyen, el retorno a la temporalidad habitual es diferente" (2023: 6).

3 En *Cataratas*, la novela de Vanoli, la gran transformación funciona como un cierre que, a la vez, abre a nuevas aventuras y también a la imaginación de los propios lectores.

4 La novela debe ser leída en clave femenina no solo por el protagonismo de las dos madres, Amanda y Carla, sino por la bruja del pueblo que ejerce la treta de la transmigración de las almas para salvar a los hijos pero que también es madre: separada de sus propios hijos que viven en la casa aledaña y a quienes no ve, conserva de ellos, sin embargo, una fotografía en las que se los puede observar trabajando en los campos de soja. En ese contraste entre las maternidades y el mundo de los varones vinculado con el campo sojero radica buena parte de la lógica de la novela. Se podría avanzar en esta lectura a la luz de la explicación histórico-teórica propuesta por Silvia Federici en *Calibán y la bruja*, durante la transición de la Edad Media a la Modernidad, sobre la transformación del cuerpo en máquina de trabajo y el sometimiento de las mujeres para la reproducción de la fuerza de trabajo, todo por medio del exterminio de aquellas a quienes se identificaba como "brujas" (2015: 105). En la novela, la relación entre hombres como máquinas de trabajo rural capitalista extractivista, mujeres como reproductoras de la fuerza de trabajo y brujería femenina está concentrada en la escena antes mencionada pero puede tomarse como clave de lectura posible.

5 Si recurriera a una zona muy frecuentada de las reflexiones contemporáneas sobre el tiempo en el capitalismo, como es la que propone melancólicamente Jonathan Crary (2015), diría que tanto en *Cataratas* como en *Distancia de rescate* hay un efecto 24/7, aunque con procedimientos y consecuencias diferentes: en la novela de Vanoli la acción es ininterrumpida, no hay descanso, no hay corte, hay pantalla permanente y hay drogas, y todo se acelera porque se gana en mayor y mayor velocidad; en la novela de Schweblin hay también un continuo, porque todo es demora, no hay descanso sino vigilia y todo se desacelera para poder detenerse en el momento justo alguna vez. Se trata de dos 24/7, si queremos decirlo con esa expresión ya cotidiana y corriente sobre la que teorizó Crary, con efectos muy diferentes, aunque en los dos casos el tiempo en el capitalismo contemporáneo se liga

con la ausencia de sueño, de allí lo ininterrumpido o lo continuo.

6 Señala Lucía De Leone, la más importante especialista en los imaginarios y las representaciones rurales de la narrativa argentina: "Sin dudas, *Distancia de rescate* admite numerosas lecturas. Podría leerse como una novela sobre maternidades al mismo tiempo que como una sutil historia de terror con elementos fantásticos; quizá también como fábula apocalíptica o una ficción del final sin propuestas esperanzadoras. Desde una perspectiva ecocrítica, podría entenderse como un nuevo relato rural deducido de la pesadilla agrotóxica, la violencia ecológica y su incidencia homicida sobre los cuerpos y las vidas de las personas en sus estrechas relaciones con el medio ambiente. Con todo, *Distancia de rescate* es también una reflexión desde la propia ficción sobre cómo escribir hoy una narración" (2017: 74).

II. Antes del capitalismo, una imaginación ecoafectiva

¿Y si hubiéramos trazado un camino diferente que, en vez de la distinción y la separación propias de la lógica moderna para pensar y organizar el mundo, hubiera preferido el encuentro, la reciprocidad y la fusión entre varones y mujeres diversos, que hubiera privilegiado los intercambios afectivos entre la sociedad y la naturaleza, que hubiera aceptado la convivencia de diferentes modos de percibir el tiempo? ¿Y si hubiéramos trazado un camino que no fuera rectilíneo y que, en cambio, a veces eligiera demorarse, desviarse e incluso retroceder un poco antes de seguir avanzando? ¿Y si pudiéramos imaginar ese camino, abierto entre la voluntad del trazo y su propia forma natural: en qué tiempo lo iniciaríamos?

Hasta ahora, en este libro sondeé novelas que proponían una imaginación narrativa desplegada alrededor del dinero, el trabajo o el tiempo, que activaba, en las tramas y en los procedimientos, prácticas para lidiar con él en el mundo en que vivimos. Pero esas novelas, siempre, planteaban relaciones entre el pasado, el presente y el futuro tanto por las historias narradas como por su composición y los procedimientos a los que recurrían. Elijo, en este último capítulo, ir hacia atrás. Ir hacia atrás, solo que no para quedarnos allí, en el tiempo pasado, sino para que la imaginación narrativa de un pasado diferente al que conocemos y nos condujo hasta acá, de un pasado con historias que no fueron pero que hubieran podido ser, active prácticas que podemos ejercer en el presente.

No es, sin embargo, un pasado cualquiera. Se trata de un pasado que podemos ubicar justo en el momento en que se reconstituye y conforma la nación con su territorio, sus habitantes, su lengua. Ese pasado entre las décadas de 1860 y 1880, cuando la nación imaginada, en medio de debates y disputas, se constituye con el consenso de ingresar al orden mundial capitalista, se precipita a medida que avanza la década de 1970, hasta llegar a ese umbral del Estado modernizador de corte liberal en el que coincide la ampliación territorial tras la campaña de expropiación y exterminio de los indios que habitaban esas tierras en 1879 y la ola inmigratoria llegada de Europa a lo largo de la década siguiente. La anécdota de *Las aventuras de la China Iron* (2017) es bastante conocida debido a la repercusión que logró la novela: la historia tiene como protagonista y también narradora a la mujer del gaucho Martín Fierro, que en el poema homónimo de José Hernández, cuya primera parte es de 1872 y la segunda de 1879, aparece apenas mencionada en algunas de las sextinas que lo componen.[1] Frente al mundo pampeano masculino y viril que evoca el canto del gaucho al narrar las desgracias de la vida en la frontera con el indio, la novela de Cabezón Cámara se detiene en la mención de la China y la sigue en su camino afectivo y sexoafectivo junto a la inglesa Liz:

> En poco tiempo el sol dejó de ser dorado, dejó de lamernos y se nos clavó en la piel. Todavía las cosas hacían sombra casi todo el tiempo pero ya empezaba a quemar el sol del mediodía, era septiembre y el suelo se rompía con el verde tierno de los tallos nuevos. Ella se puso un sombrero y me puso uno a mí y fue entonces que conocí la vida al aire libre sin ampollas. Y empezó a volar el polvo: el viento nos traía el que levantaba la carreta y todo el de la tierra alrededor, nos iba cubriendo la cara, los vestidos, los animales, la carreta entera (Cabezón Cámara, 2017: 19).

¿No da acaso vuelta *Las aventuras de la China Iron* la lógica varonil de la gauchesca nacional al recuperar el cuerpo de la mujer de Martín Fierro y ponerle un nombre, y en inglés, así como da vuelta la lógica racialista de la literatura acriollada de la

constitución nacional y la lógica territorial de la pampa? ¿Y no pueden sondearse en ese *tiempo imaginado antes del capitalismo*, a la manera de un bucle del tiempo histórico de la ficción gauchesca, unas tretas que recurren al capitalismo británico para lidiar con la naturaleza pampeana: ¡la treta del sombrero para protegerse del sol!? Ese es casi el comienzo de las "aventuras", unas aventuras particulares que no son ya aquellas que interrumpen la vida cotidiana y que son autónomas respecto de la vida corriente, según la definición que daba Georg Simmel (1999). Por el contrario, las "aventuras" de la China Iron transforman la vida cotidiana que se avizora solo después de vivirlas. Nunca más la rutina o la espera, la rutina de la llanura o la espera del varón; y no porque la aventura se convierta en el sistema de vida (Simmel, 1999), sino porque produce un cambio de vida total. Acá otra cita, ya cerca del final de la novela:

> No nos habíamos encontrado con nuestros gauchos; no nos alarmábamos, habían salido a caballo, nos llevarían leguas de ventaja hasta que se detuvieran el tiempo suficiente como para que los alcanzáramos. Sentíamos ansiedad de encontrarnos con los indios.
>
> Los escuchamos primero y los olimos. Cantaban, también, y comían asado: ese aroma nos guio hasta una planicie entre sierras altas, a la vera de una laguna celeste, un campo de flores y ahí estaban [...] (Cabezón Cámara, 2017: 149 y 150).

De la llanura, el polvo, el caballo y los gauchos, la China llega, con "su" inglesa Liz, a los valles, la laguna, las flores, los indios. Ahí emerge ya con fuerza, cada vez más potente, lo que llamo *imaginación ecoafectiva*, emerge en el *tiempo imaginado* del umbral (temporal y espacial) del capitalismo moderno.[2] Una imaginación ecoafectiva que va siguiendo la dirección fluida de las aguas, primero hacia el sur, con sus lagunas, y después hacia el litoral con sus ríos. Esa litoralización territorial exhibe, si sondeamos la novela en el marco del capitalismo, tal cual estoy proponiendo, no solo un camino alternativo al gaucho pampeano para la China (y las chinas) sino también para la propia imaginación territorial, con una modalidad diversa de vinculación con la naturaleza, en la que prima el conocimiento por medio de la comunicación y la sensorialidad sin que ello, y basta observar cómo narra la China (sus descubrimientos, argumentaciones, procedimientos), implique un relegamiento de la razón: por el contrario, el conocimiento ecoafectivo conjuga diferente vías de acceso. Si hay algún fragmento que exprese inmejorablemente lo que llamo *imaginación ecoafectiva*, es este:

> Hubo un tiempo seguramente breve pero largo hecho de una quietud curiosa, una quietud de mirarse: nosotros a ellos y ellos a nosotros, las vacas a sus vacas, mi perro a los suyos, los caballos a todos. Hasta que los desnudos de la punta de desnudos empezaron a cantar y a caminar: hicimos lo mismo, cantando también, con los brazos abiertos caminamos, hicimos todo lo que ellos y terminamos fundidos con esos indios que parecían hechos de puro resplandor y olor a grasa y a chañar florido y a lavanda, porque eso le ponían a la grasa que usaban, y entonces cuando abracé a Kaukalitrán me hundí todavía más en el bosque que había resultado ser Tierra Adentro. En el verano me hundí. En las moras que colgaban de los árboles rojas y llenas de sí. En los hongos que crecían a la sombra de los árboles. En cada árbol me hundí. Y supe de la volubilidad de mi corazón, de la cantidad de apetitos que podía tener mi cuerpo: quise ser la mora y la boca que mordía la mora (2017: 151).

Hundirse en el otro, en el bosque, en la mora para convertirse en mora sin dejar de

ser cuerpo es la culminación de la imaginación narrativa ecoafectiva. Una vez más, no se trata de ir hacia una literalidad en el sondeo de las sensaciones y las prácticas representadas en las novelas; en cambio, sondeamos la imaginación en tanto imaginación de modos de vida posibles que, en este caso localizados en un tiempo imaginado pasado, nos den herramientas de comprensión del mundo contemporáneo y activen prácticas, no que representen lo leído (¡ya cerramos el libro!), sino que contribuyan a recomponer la relación con la naturaleza.

En el iluminador *La muerte de la naturaleza*, la historiadora Carolyn Merchant, rastrea y analiza las representaciones femeninas de la naturaleza en la literatura y la iconografía del mundo moderno entre el Renacimiento y el siglo XVIII. Lo hace, por un lado, planteando sus transformaciones respecto de la Antigüedad, cuando "la antigua concepción que concibe a la naturaleza como una madre nutricia vincula la historia de las mujeres con la historia del medioambiente y del cambio ecológico" (2020: 2), lo que implica una posición que puede reconocerse como ecofeminista. Y por otro lado, hace el estudio minucioso de las representaciones considerando la proyección de sus sucesivas transformaciones, cuyo fin último fue el dominio capitalista de la naturaleza mediante "una perspectiva ecológica que integra a la naturaleza y a la humanidad en la explicación de los acontecimientos que condujeron a la muerte de la naturaleza en cuanto ser vivo y a la aceleración de la explotación de sus recursos humanos y naturales en nombre de la cultura y del progreso" (*ibid.*: 3). Si Merchant elige esa transición hacia la modernidad es porque los cambios respecto de la relación con la naturaleza se detectan, justamente, en la transición hacia el capitalismo.[3] Es ese momento de transición al capitalismo, precisamente, y esto me interesa en función de mi argumento general y del sondeo en la novela de Cabezón Cámara, el privilegiado "para entender por qué se eligió un camino en lugar de otro" (*ibid.*: 3). Dejando atrás los acercamientos masculinos territorializantes que, en su misma obsesión por la naturaleza, buscaban conquistarla y someterla, *Las aventuras de la China Iron* actualiza disruptivamente la relación entre naturaleza y cuerpo femenino en términos que ya no son los de la expansión capitalista de la dominación sino los de una temporalidad diferente a la del progreso moderno.

Es en un momento particular del pasado argentino (porque es temporal, material y simbólico, histórico, económico y literario), en el que se ubica un principio posible de la imaginación ecoafectiva en la que dos mujeres, la nacional y la extranjera, unidas sexoafectivamente, siguen el camino fluido de las aguas, se mezclan en armonía con la naturaleza virgen (otra representación femenina), descubren a la comunidad de indios e indias con la que se integran amorosamente. Dejar atrás la pampa polvorienta, los gauchos a caballo y las estancias de patrones con peones no implica su negación o sustitución, porque siguen estando en la novela, aun en la figuración *queer* de Martín Fierro, sino la apertura a un futuro posible alternativo para la nación, habitado por mujeres y hombres diversos en un territorio húmedo, comunitario y libre, ecoafectivo. Como si en lugar de la línea recta horizontal representada por el horizonte, que ha marcado la pampa desde Juan Manuel de Rosas (en su proclama de 1834 a orillas del arroyo Napostá para las milicias que lo acompañaron en la "campaña al desierto") y Domingo F. Sarmiento (en el *Facundo* de 1845 como división espacial imaginaria entre civilización y barbarie) pudiera seguir, en cambio, una línea sinuosa que puede adoptar diversas figuras, esa "línea serpentina" que propone Graciela Silvestri (2021) como representación del Paraná en su recorrido a través del litoral a partir de una imaginación propia del pasado guaraní.[4]

En *Las aventuras de la China Iron*, con toda su ecoafectividad, el tiempo imaginado para el territorio, la naturaleza y los modos de vida es muy distinto al de la imaginación narrativa que responde, antes bien, a la idea de que "el colapso ecológico ya llegó" (Svampa y Viale, 2020) y estamos ante el fin o agotamiento del mundo.[5] Por el contrario, se trata de un tiempo imaginado de comienzo o recomienzo, en un pasado en el que las prácticas ecoafectivas de ciertos grupos de mujeres y de hombres fueron combatidas por las ansias acumulativas del capitalismo, cuyas consecuencias se evidencian en el futuro que fue de ese pasado, nuestro presente. En ese comienzo alternativo, la "línea serpentina" del río conduce a lo colectivo comunitario, mientras deja atrás, en el tiempo histórico, la línea horizontal de la pampa capitalizada.

Podríamos decir que ahí radica esa política de la literatura que a partir de Rancière presenté al comienzo de este libro a modo de fundamento de los sondeos alrededor del capitalismo en la novela contemporánea. Si leemos en esa clave el final de la novela, ¿qué mejor figuración de la teoría ranciereana? Y acá radica una política de la crítica, en hacer visible e inteligible en las novelas aquello que las novelas no ilustran sino que *crean*. Transcribo un fragmento del capítulo final de *Las aventuras de la China Iron*, "Hay que vernos", que insiste en ese imperativo, del que se infiere también "hay que oírnos", y en su negación:

> Hay que vernos, sí, a los Iñichiñ, a los Ñande migrando silenciosamente, remando con amor porque solo con amor metemos nuestros cuerpos en el Paraná para empujarnos, hay que vernos con nuestras rukas emplumadas agitándose al viento, callados y calmos, con nuestra piel pintada de los animales que también somos, dirigiéndonos hacia el norte. Hay que vernos, pero no nos van a ver (2019: 184).

Como señalé al principio intentando hacer un desplazamiento contemporáneo respecto de la propuesta de Rancière en la medida en la que no se trataría ahora de intervenir en tanto literatura en el reparto de lo sensible sino de imaginar otro reparto de lo sensible, se trata en ciertas novelas de dar a ver y oír aquello que no era visible ni inteligible. En el caso de la novela de Cabezón Cámara, lo que quiero subrayar es que esa acción no es un gesto de la novela sino que se enuncia en términos de agencia de la comunidad fluvial migrante. En los sondeos que propongo, es ahí, en ese movimiento del "hay que ver" pero "no nos van a ver", donde podemos detectar una treta de escape, una treta para huir del capitalismo y no someterse, en todo sentido, a sus propias prácticas de abuso invisibilizador.

Ahora bien: una novela como *Las aventuras de la China Iron*, que propone, a través de sus elecciones y resoluciones narrativas, un tiempo imaginado con prácticas ecoafectivas, ¿posibilita la activación en el presente de prácticas que también lo sean?

Este es el interrogante que dio lugar a este libro y en el que se asienta la política de la crítica a la que me refiero. Es el interrogante en el que se basa el sondeo en un conjunto de novelas contemporáneas acerca de qué hacer con el capitalismo hoy y la confianza en que la imaginación narrativa vinculada con el capitalismo por la vía del dinero, el trabajo y el tiempo contribuye a una comprensión del mundo en que vivimos y activa prácticas discretas pero posibles para lidiar con él. Y lo hace en ese instante particular en el que se produce una sinapsis feliz entre la lectura de una novela y la vida en el mundo. Una suerte de identificación momentánea que no está dada por las acciones sino por la sensación que nos producen algunas acciones y que ciertas prácticas en el mundo pueden volver a activar.

En uno de sus ensayos, Silvia Federici (2022: 50) afirma, con nostalgia, que "el capitalismo nos ha hecho perder de vista la magia de la vida". Sin excesivo optimismo pero con confianza, estoy convencida de que hay una magia de la literatura que, por medio de la imaginación y en su conexión con el mundo que habitamos al cerrar los libros, nos entrega oportunidades que creíamos perdidas.

1 Después de los conocidos versos que dicen "Tuve en mi pago en un tiempo / hijos, hacienda y mujer" (vv. 289 y 290), solo un par de veces menciona Fierro a su "china": "Y cargué sin dar más güeltas / con las prendas que tenía, / jergas, poncho, cuanto había / en casa, tuito lo alcé / a mi china la dejé / medio desnuda ese día" (vv. 367-372); "¡Y la pobre mi mujer, / Dios sabe cuánto sufrió! / Me dicen que se voló / con no sé qué gavilán / sin duda a buscar el pan / que no podía darle yo" (vv. 1057-1062). En la imaginación nacional fierrohernandiana habría resultado escandaloso, pero sobre todo impensable, que en vez de irse sin sus hijos con un "gavilán", la china lo hiciera con una mujer y encima inglesa.

2 Propongo el término *ecoafectividad* y no el más previsible *ecofeminismo* porque, por la inclusividad que supone lo afectivo sin restricción genérica, se ajusta mejor a la dirección que quiero darle al sondeo que propongo, aunque contiene, de todos modos, y como puede observarse por el *corpus* elegido, un potente impulso activador femenino/feminista.

3 Desde el ángulo del trabajo, y relectura de Karl Marx mediante, es lo que argumenta Silvia Federici en *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* al explicar históricamente la transformación que va de la labor femenina en los campos comunes, centros también de la vida social de las mujeres, en la Europa precapitalista (2015: 123), al establecimiento del sistema capitalista mundial en su insistencia en apropiarse de nuevas fuentes de riqueza, expandir su base económica y poner bajo su mando un mayor número de trabajadores, relegando a las mujeres a las tareas domésticas (2015: 102). Desde el ángulo del cuerpo, y la transición entre una "cosmogonía solidaria entre los hombres y el medio ambiente" al individualismo occidental de la modernidad, es lo que explica antropológicamente David Le Breton en *Antropología del cuerpo y modernidad* (2002: 17 y *passim*).

4 Integración que también se hace en la lengua, cuando a medida que los protagonistas avanzan hacia el litoral, la novela incorpora naturalizadamente palabras en guaraní, como *ysyry, yvyra*, entre muchas otras, a la vez que se mantiene el término *wampo*, en mapudungún, que es la canoa en la que viajan. Y algo más: me gusta pensar que la "línea serpentina" de Silvestri es al espacio lo que la "espiral" de Bruno Latour es al tiempo.

5 En el *El colapso ecológico ya llegó*, Maristella Svampa y Enrique Viale (2020) dan cuenta de los debates ambientalistas de las últimas décadas, exponen las alarmantes estadísticas que explican las condiciones críticas de la situación global actual y presentan los casos más impactantes de América Latina y de Argentina dando evidencia de su entramado económico-político. Entre tanta bibliografía sobre el tema, menciono este libro no solo porque es imprescindible como argumento basado en información dura, sino porque Svampa integra junto con Cabezón Cámara, entre otras escritoras, el colectivo Mirá, lo que hace más interesante aún el contraste de estos posicionamientos con la propuesta ficcional de *Las aventuras de la China Iron*, que podemos extender a *Las niñas del naranjel*, de 2023, cuya trama también se desarrolla en el pasado y termina en la selva misionera.

AGUILAR, Gonzalo (2023), "Aceleración", en *Ñ*, edición especial por los 20 años: *Alfabeto del Presente*, año XXI, 18 de noviembre.

ANSOLABEHERE, Pablo (2011), *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*, Rosario, Beatriz Viterbo.

ARENDT, Hannah (1993), *La condición humana* [1958], Barcelona, Paidós.

AVANESSIAN, Armen y Mauro Reis (2017), "Introducción", en Armen Avanessian y Mauro Reis (comps.), *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Buenos Aires, Caja Negra.

BARTHES, Roland (1976), "Proust y los nombres", en *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos* [1967], 2ª ed., Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 171-190.

BAUMAN, Zygmunt (2003), *Modernidad líquida* [2000], Barcelona, Anagrama.

BERARDI, Franco "Bifo" (2017), "El aceleracionismo cuestionado desde el punto de vista del cuerpo", en Armen Avanessian y Mauro Reis (comps.), *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Buenos Aires, Caja Negra, pp. 69-76.

BOLTANSKI, Luc y Ève Chiapello (2002), *El nuevo espíritu del capitalismo* [1999], Madrid, Akal.

BOURDIEU, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* [1992], Barcelona, Anagrama.

CONTRERAS, Sandra (2018), *En torno al realismo y otros ensayos*, Rosario, Nube Negra Ediciones.

CORTÉS ROCCA, Paola (2011), "Variaciones villeras: nuevas demarcaciones políticas", en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 64, núm. 1, pp. 39-48.

CRARY, Jonathan (2015), *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño* [2013], Buenos Aires, Paidós.

DANOWSKI, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro (2019), *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, traducción de Rodrigo Álvarez, Buenos Aires, Caja Negra.

DE LEONE, Lucía (2017), "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", en *452° F*, núm. 16.

DOMÍNGUEZ, Nora (2021), *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo.

FEDERICI, Silvia (2015), *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* [2004], Buenos Aires, Tinta Limón.

— (2022), *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo* [2020], Buenos Aires, Tinta Limón.

FISHER, Mark (2016), *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* [2009], Buenos Aires, Caja Negra.

FOUCAULT, Michel (1979), *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta.

FRASER, Nancy (2020), *Los talleres ocultos del capital: Un mapa para la izquierda*, Madrid, Traficantes de Sueños.

GAGO, Verónica (2014), *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires, Tinta Limón.

GALENDE, Federico (2011), *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*, Santiago de Chile, Palinodia.

GIORDANO, Alberto (2011), *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo.

GROYS, Boris (2014), *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora*

contemporánea, Buenos Aires, Caja Negra.

HARVEY, David (2012), *El enigma del capital y la crisis del capitalismo* [2010], Madrid, Akal.

— (2014), *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*, Madrid, Traficantes de Sueños.

HEINICH, Nathalie (2000), *Être écrivain. Création et identité*, París, La Découverte.

HORNE, Luz (2011), *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo.

JAMESON, Fredric (1999), "Cultura y capital financiero" [1996], en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial.

KORNBLUH, Anna (2023), *Immediacy, or The Style of Too Late Capitalism*, Londres y Nueva York, Verso.

LAERA, Alejandra (2012), "Los trabajos: creación y escritura en *Boca de lobo* y otras novelas", en Dianna Niebylski (intr., coord. y ed.), *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Serie Cornejo Polar, Pittsburgh, pp. 201-218.

— (2014a), *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.

— (2014b), "Entrar a la feria: el valor de la literatura para los escritores argentinos contemporáneos", *dossier* "Literatura y Economía", en Ana Gallegos Cuiñas (ed.), *Cuadernos del CILHA*, Universidad Nacional de Cuyo, vol. 15, núm. 2, diciembre, pp. 21-37.

— (2018), "Piglia escritor", *dossier* "Ricardo Piglia", en *Zama*, año X, núm. 10, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires (UBA), pp. 115-124.

— (2019), "Escribir con todo el cuerpo. Algunas figuraciones del trabajo literario en la narrativa contemporánea del Cono Sur", *dossier* "El cuerpo del trabajo", en Alejandra Laera y Fermín Rodríguez (coords.), *A Contracorriente: Una Revista de Estudios Latinoamericanos*, vol. 16, núm. 3, primavera, pp. 184-205.

— (2022), "Tiempo de la vida, tiempos de la ficción: *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia", en *Anclajes*, vol. 26, núm. 1, enero-abril, pp. 9-19.

LAHIRE, Bernard (2006), *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, París, La Découverte.

LATOUR, Bruno (2012), *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica* [1991], Buenos Aires, Siglo XXI.

LAZZARATO, Maurizio (1996), "Immaterial Labor", en *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Paolo Virno y Michael Hardt (eds.), NED-New edition, vol. 7, University of Minnesota Press, pp. 133-148.

— (2013), *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*, Amorrortu.

LE BRETON, David (2022), *Antropología del cuerpo y modernidad* [1990], Buenos Aires, Nueva Visión.

LINK, Daniel (2007), "Cirujeo", en *linkillo*, 8 de julio, disponible en línea: <linkillo.blogspot.com>.

LOREY, Isabell (2016), *Estado de inseguridad: Gobernar la precariedad* [2012], Madrid, Traficantes de Sueños.

LUDMER, Josefina (2010), *Aquí América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

LUZZI, Mariana y Ariel Wilkis (2019), *El dólar. Historia de una moneda argentina (1930-2019)*, Buenos Aires, Crítica.

MARX, Karl (1946), *El capital. Crítica de la economía política* [1867], México, Fondo

de Cultura Económica.

MERCHANT, Carolyn (2020), *La muerte de la naturaleza. Mujeres, ecología y revolución científica* [1980], Granada, Comares.

MOLINA, Cristian (2013), *Relatos de mercado. Literatura y mercado editorial en el Cono Sur (1990-2008)*, Rosario, Fiesta.

MONTALDO, Graciela (2019), "Complot y teoría: lo que vino después (sobre los diarios editados de Ricardo Piglia)", en *Cuadernos LIRICO*, Hors-série.

POLANYI, Karl (2007), *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo* [1944], Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

POTENZA, Pablo (2018-2019), "Hernán Vanoli: aventuras académicas (acerca de Cataratas)", en *El Ojo Mocho*, año VII, núm. 7, Buenos Aires, primavera-verano.

RANCIÈRE, Jacques (2011), "Política de la literatura" [2007], en *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, pp. 15-54.

RODRÍGUEZ, Fermín (2022), *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*, Villa María, Eduvim.

RODRÍGUEZ MONTIEL, Emiliano (2024), *Los contratiempos del dandi. Alan Pauls y el anacronismo*, Villa María, Eduvim, 2024.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (2017), "Los diarios de Emilio Renzi o el pudor autobiográfico", en *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, vol. 9, núm. 9, pp. 59-69.

ROIG, Alexandre (2016), *La moneda imposible. La convertibilidad argentina de 1991*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ROVELLI, Carlo (2018), *El orden del tiempo* [2017], Barcelona, Anagrama.

SAFRANSKI, Rüdiger (2017), *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir* [2015], Buenos Aires, Tusquets.

SARLO, Beatriz (2007), "El amargo corazón del mundo", en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 398-400.

— (2008), "Melancolía e insistencia de la novela", en *Punto de Vista*, núm. 90, abril.

SARLO, Beatriz y Carlos Altamirano (1983), *Encuesta a la literatura argentina. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

SENNETT, Richard (2006), *La cultura del nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama.

— (2008), *El artesano*, Barcelona, Anagrama.

SILVESTRI, Graciela (2021), *Las tierras desubicadas. Paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial*, Rosario, Eduner.

SIMMEL, Georg (1977), *Filosofía del dinero* [1900], Madrid, Instituto de Estudios Políticos.

— (1999), "La aventura" [1910], en *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona, Alba Editorial, pp. 15-34.

SISKIND, Mariano (2005), "Entrevista a Sergio Chejfec", en *Hispamérica*, año XXXIV, núm. 100, abril.

SURIANO, Juan (2001), *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*, Buenos Aires, Manantial.

SVAMPA, Maristella y Enrique Viale (2020), *El colapso ecológico ya llegó. Una brújula para salir del (mal)desarrollo*, Buenos Aires, Siglo XXI.

TAUSSIG, Michael (1999), *Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Stanford University Press.

VANOLI, Hernán (2019), *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos. 11 Hipótesis para discutir con escritores, editores, lectores, gestores y demás militantes*, Buenos Aires, Siglo XXI y Crisis.

VIRNO, Paolo (2003a), *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico* [1999], Buenos Aires, Paidós.

— (2003b), *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Buenos Aires, Colihue.

WILLIAMS, Alex y Nick Srnicek (2017), "Manifiesto por una política aceleracionista", en Armen Avanessian y Mauro Reis (comps.), *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Buenos Aires, Caja Negra, pp. 33-48.

ZAFRA, Remedios (2017), *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama.

ZELIZER, Viviana (2011), *El significado social del dinero*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

BECERRA, Juan José (2017), *El artista más grande del mundo*, Buenos Aires, Seix Barral.

BIZZIO, Sergio (2010), *El escritor comido*, Buenos Aires, Mansalva.

BLEFARI, Rosario (2020), *Diario del dinero*, Buenos Aires, Mansalva.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2014), *Romance de la Negra Rubia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

— (2017), *Las aventuras de la China Iron*, Buenos Aires, Literatura Random House.

CHEJFEC, Sergio (2000), *Boca de lobo*, Buenos Aires, Alfaguara.

— (2007), *Baroni: un viaje*, Buenos Aires, Alfaguara.

CRISTOFF, María Sonia (2022), *Derroche*, Buenos Aires, Random House.

GOLDGEL, Víctor (2021), *Modesta dinamita*, Buenos Aires, Blatt & Ríos.

JARKOWSKI, Aníbal (2007), *El trabajo*, Buenos Aires, Tusquets.

MERADI, Laura (2009), *Alta rotación. El trabajo precario de los jóvenes*, Buenos Aires, Tusquets Editores.

PAULS, Alan (2013), *Historia del dinero*, Barcelona, Anagrama.

PIGLIA, Ricardo (2015), *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*, Barcelona, Anagrama.

— (2016), *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Barcelona, Anagrama.

— (2017), *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*, Barcelona, Anagrama.

SÁNCHEZ, Matilde (2007), *El desperdicio*, Buenos Aires, Alfaguara.

SCHWEBLIN, Samanta (2014), *Distancia de rescate*, Buenos Aires, Random House.

VANOLI, Hernán (2015), *Cataratas*, Buenos Aires, Random House.

Índice de nombres

Acuña, Luciana
Aguilar, Gonzalo
Aira, César
Altamirano, Carlos
Ansolabehere, Pablo
Arendt, Hannah
Arlt, Roberto
Avanessian, Armen

Balzac, Honoré de
Barón Biza, Jorge
Baroni, Rafaela
Barthes, Roland
Bauman, Zygmunt
Becerra, Juan José
Befardi, Franco "Bifo"
Bizzio, Sergio
Bléfari, Rosario
Blest Gana, Alberto
Boltanski, Luc
Borges, Jorge Luis
Bourdieu, Pierre

Cabezón Cámara, Gabriela
Cambaceres, Eugenio
Castellarnau, Ariadna
Chejfec, Sergio
Chiapello, Ève
Contreras, Sandra
Cortés Rocca, Paola
Crary, Jonathan
Cristoff, María Sonia

Danowski, Déborah
De Leone, Lucía
De Taunay, Alfredo
Deleuze, Gilles
Díaz, Hernán
Dickens, Charles
Domínguez, Nora
Dos Passos, John

Federici, Silvia
Fisher, Mark
Flaubert, Gustave
Fogwill, Rodolfo
Foucault, Michel
Fraga, Ventura
Fraser, Nancy

Gago, Verónica
Galende, Federico
Gallardo, Sara
Gamerro, Carlos
Garamona, Francisco
Giacometti, Alberto
Gide, André
Giordano, Alberto
Goldgel, Víctor
González Pacheco, Rodolfo
Gori, Pietro
Gould, Glenn
Groys, Boris
Güiraldes, Ricardo

Hardy, Thomas
Harvey, David
Heinich, Nathalie
Hernández, José
Hesíodo
Horne, Luz
Hugo, Victor

Jameson, Frederic
Jarkowski, Aníbal

Keizman, Betina
Kornbluth, Anna

Laera, Alejandra
Lahire, Bernard
Land, Nick
Latour, Bruno
Lazzarato, Maurizio
Le Breton, David
Lenin, Vladimir
Lillo, Baldomero
Link, Daniel
Lorey, Isabell
Ludmer, Josefina
Luzzi, Mariana

Machado de Assis, Joachim Maria
Malatesta, Enrico
Mann, Thomas
Martel, Julián
Martínez de Hoz, José Alfredo
Martínez Sobral, Enrique
Marx, Karl
Menem, Carlos
Meradi, Laura
Merchant, Carolyn

Meret, Diego
Moguillansky, Alejo
Molina, Cristian
Montaldo, Giuliano
Moreno, María
Mussolini, Benito

Norris, Frank

Olguín, Sergio

Pauls, Alan
Pellegrini, Carlos
Pérez Galdós, Benito
Perón, Isabel
Piglia, Ricardo
Polanyi, Karl
Potenza, Pablo
Proust, Marcel

Quiroga, Horacio

Radowitzky, Simón
Rancière, Jacques
Reis, Mauro
Rodríguez Montiel, Emiliano
Rodríguez Pérsico, Adriana Cristina
Rodríguez, Fermín
Roig, Alexandre
Rosas, Juan Manuel de
Rovelli, Carlo

Safranski, Rüdiger
Sánchez, Florencio
Sánchez, Matilde
Sarlo, Beatriz
Sarmiento, Domingo Faustino
Sartre, Jean-Paul
Schweblin, Samanta
Sennett, Richard
Sicardi, Francisco
Silvestri, Graciela
Simmel, Georg
Siskind, Mariano
Srnicek, Nick
Suriano, Juan
Svampa, Maristella

Tamborenea, Mónica
Taussig, Michael
Trías, Fernanda

Vanoli, Hernán

Viale, Enrique
Virno, Paolo
Viveiros de Castro, Eduardo

Warhol, Andy
Wilkis, Ariel
Williams, Alex
Wilson, Mike
Woolf, Virginia

Zafra, Remedios
Zelizer, Viviana
Zola, Émile

Laera, Alejandra

¿Para qué sirve leer novelas? : narrativas del presente y capitalismo / Alejandra Laera. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2024.

(Lengua y Estudios Literarios)

Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-719-500-2

1. Literatura Argentina. 2. Crítica de la Literatura Argentina. 3. Narrativa. I. Título.

CDD 860.9982

Ilustración y diseño de cubierta: Juan Balaguer

Diagramación: Hernán Morfese

Corrección: Candela Martínez Jerez y Patricia Motto Rouco

Conversión a formato digital: Estudio eBook

Edición al cuidado de Fabiana Blanco y Marina D'Eramo

Primera edición, 2024

D.R. © 2024, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.

Costa Rica 4568; C1414BSH Buenos Aires, Argentina

fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México

www.fondodeculturaeconomica.com

ISBN 978-987-719-500-2

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

SIGAMOS CONECTADOS

@fceargentina

@FCEdeArgentina

@FCEArgentina

FondoDeCulturaEconómicaDeArgentina

www.fce.com.ar

Índice de contenido

Cubierta
Portada
Sobre este libro
Sobre la autora
Agradecimientos
¿Qué hacer con el capitalismo hoy? Sondeos de la imaginación narrativa

Con el dinero
Trabajo
Tiempo

Primera parte. Dinero contable

I. Lo que vale el dinero en los relatos calendarizados

Historia del dinero de Alan Pauls
Los diarios de Emilio Renzi de Ricardo Piglia
Diario del dinero de Rosario Bléfari

II. Las novelas anticapitalistas o cómo vivir de otro modo

Modesta dinamita de Víctor Goldgel y Derroche de María Sonia Cristoff
Hacia una imaginación narrativa anarco

Segunda parte. Trabajo escrito

I. El trabajo escrito de los varones y las mujeres en mundos precarios

Boca de lobo de Sergio Chejfec
El trabajo de Aníbal Jarkowski
Alta rotación de Laura Meradi

II. Un episodio del antidesperdicio: la escritora entre los cazadores de liebres del 2001

Imaginación del antidesperdicio
Documentos del trabajo
Corolario de la imaginación narrativa del antidesperdicio

III. Escritores desfigurados por la imaginación de mercado

El trabajo escrito en los rostros: un sondeo de la imaginación de mercado
El artista más grande del mundo de Juan José Becerra: la treta final de la imaginación de mercado

Tercera parte. Tiempo imaginado

I. Extractivismos: novelas de la aceleración o la desaceleración

Cataratas de Hernán Vanoli
Distancia de rescate de Samanta Schweblin

II. Antes del capitalismo, una imaginación ecoafectiva

Referencias bibliográficas

Teoría y crítica
Novelas

Índice de nombres
Créditos